STUDII EMINESCOLOGICE
14

Volumul *Studii eminescologice* este publicaţia anuală
a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susţinute la Simpozionul Naţional **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizaţie”**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universităţii „Al. I. Cuza” Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

14

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2012

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

EDITURA „CLUSIUM”
Director: Corina Mărgineanu-Taşcu

ROMÂNIA, 400174 CLUJ-NAPOCA, str. Stephan Ludwig Roth, nr. 11
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Eminescu în lume

Istorie culturală. Recenzii, varia

Istorie literară

Mitul eminescian. Reconfigurări polemice: E. Lovinescu*

Antonio PATRAŞ
(antoniopatras@yahoo.ca)

Potrivit propriilor mărturii, Lovinescu s-a hotărât să „romanţeze" biografia lui Eminescu (în forma unui „roman", desigur) în urma lecturii acelei scrisori memorabile, publicate de I. E. Torouţiu într-unul dintre volumele de *Studii şi documente literare*, în care Maiorescu, la puţin timp după groaznicul „accident", încerca să menajeze susceptibilitatea poetului bolnav şi să-i aline, cumva, suferinţa. Epistola maioresciană l-a emoţionat profund pe criticul-scriitor (ar fi plâns, îşi aminteşte el, două ore în şir după ce a citit-o), din cauza unor motive subiective, care l-au făcut mai sensibil ca niciodată la tragedia vieţii poetului. „Cea mai puternică emoţie resimţită vreodată – mărturiseşte Lovinescu –, nu chiar de ordin estetic, în urma unei lecturi, şi într-o ambianţă literară, este emoţia avută acum câţiva ani (1934), la Braşov, în prima zi de Paşti, la citirea unei scrisori a lui T. Maiorescu către Eminescu […]. Emoţia produsă de scrisoarea lui Maiorescu către Eminescu nu vine, negreşit, din valoarea literară, ci, pe de o parte, din conţinutul ei de o mare frumuseţe etică pentru amândoi, şi, pe de alta, din valoarea oamenilor, din pateticul situaţiei şi din toate *rezonanţele pe care le trezeşte în noi sau, mai precis, le*

* This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.

trezeşte în mine o astfel de tragedie, într-un moment dat (s.n.)”[1].

După cum anticipam, împrejurările existenţiale invocate aici, aluziv, se pot reconstitui, în parte, cu ajutorul însemnărilor din „agende”, migălos contextualizate de către realizatorii ediţiei. Astfel, Gabriela Omăt atrăgea atenţia asupra cauzelor de ordin sufletesc care l-au îndemnat pe Lovinescu să-şi părăsească „bârlogul” şi să călătorească din nou, după aproape trei decenii, în Italia, pe urmele unor presupuse amoruri de tinereţe. Observaţia are oarecare îndreptăţire, dacă ţinem cont de natura sedentară a criticului, greu de urnit de la masa de lucru fără un motiv foarte întemeiat. (E de reţinut că aproape trei decenii nu a călătorit nicăieri, verile petrecându-şi-le, invariabil, în casa părintească de la Fălticeni – până la moartea mamei, în 1937). Şi totuşi, după voiajul italian Lovinescu recidivează şi, de la Fălticeni, pleacă două zile la Iaşi („mers la Iaşi, 6-7 august 1933”), fără a preciza scopul călătoriei, pentru ca, peste doar câteva luni, să noteze, sec: „dum. 10 dec. 1933 – RĂMAS SINGUR”. Nimic altceva, nicio explicaţie lămuritoare, în afară de această consemnare fugară din 24 martie 1934: „Umblu după casă. Prima casă”.

Criticul se despărţea, la 52 de ani, de soţia sa, Ecaterina Bălăcioiu, care va muri în puşcăriile comuniste după ce izbutise să salveze, trimiţând peste graniţă, chiar „agendele” de unde am decupat notaţiile de mai sus. În această etapă de criză a vieţii lui resimte aşadar Lovinescu „cea mai puternică emoţie literară”, mărturisită şi în jurnal: „10 april. 1934. Lectură Eminescu – Mite. Scrisoarea lui Maiorescu – Em. Extraordinară impresie. Hotărârea de a romanţa”. Mai mult, criticul citeşte epistola într-un spaţiu străin, la Braşov, în preajma sărbătorilor pascale, departe de biroul şi de cărţile lui, de căminul din strada Câmpineanu unde avuseseră loc, atâţia ani la rând, şedinţele de cenaclu – fapt ce va fi contribuit, suplimentar, la accentuarea „emoţiei” invocate. În consecinţă, despărţirea de soţie şi de copil, ce a condus la destrămarea

---

[1] E. Lovinescu, Cea mai puternică emoţie literară, în „Adevărul”, an 49, nr. 15 733, 27 apr. 1935.

iluziei fericirii burgheze, e resimțită ca un sacrificiu dureros pe altarul creației, al scrisului – activitate solitară având ca resort, în opinia criticului, un profund sentiment de insatisfacție, de frustrare şi, în cazul creatorului român, chiar de resentiment[2]. Nu întâmplător, romanele din ciclul eminescian întrerup, cronologic, succesiunea volumelor din ciclul *Bizu* („autobiografic", s-a zis) – semn al unei crize de identitate majore suferite de autorul însuşi, care va fi trăit, pentru scurt timp, drama geniului romantic. Cu atât mai semnificativă mi se pare, din acest motiv, abandonarea proiectului „eminescian" – „gest" interpretabil în fel şi chip, dar care subliniază mai cu seamă sfârşitul „crizei", ieşirea „din transă" a scriitorului, conştient de acum de inadecvarea dintre propriul destin (de intelectual lucid şi sceptic, incapabil de „nebunie" şi lipsit de genialitate) şi cel al „eroului" său (poetul genial), în ciuda profilului psihic asemănător. Ca atare, în loc să scrie *Luceafărul* (aşa urma să se intituleze ultima parte a „trilogiei" închinate lui Eminescu), Lovinescu se întoarce iarăşi la Bizu, personaj în care îi place să se regăsească, scriindu-(ş)i, de data aceasta până la capăt, povestea – o poveste „burgheză", despre oameni obişnuiți, care nu caută în amor suferința, pasiunea bolnăvicioasă, ci fericirea domestică, liniştea şi confortul sufletesc.

Înțelegând că şi el e un om obişnuit, cu suflet conjugal, burghez, fără apetit pentru aventură, şi nu un „inhibit sexual" (precum creatorul de geniu), Lovinescu pare să fi încercat, după divorț, dacă nu să-şi refacă viața, măcar să se bucure de

---

[2] Pentru E. Lovinescu, „lipsa de reacțiune moldovenească" e „o sublimare estetică a resentimentelor" (vezi *„Miorița" şi psihologia etnică*, în E. Lovinescu, *Memorii. Aqua forte*, ediție îngrijită de Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 1998, p. 647). În opinia criticului, geneza creației artistice presupune un proces de sublimare freudiană: „Pentru ca un sentiment să devină o obsesie e necesar […] ca el să nu fie satisfăcut, realizat în chip normal, adică tradus în acte, în descărcări fizice, în posesiune, când e vorba de dragoste. Negăsindu-şi o exteriorizare legitimă, el se reține şi invadează toate încăperile sufletului […], ajunge să paralizeze toate forțele sufleteşti prin întreținerea unei febre continue, de care omul de rând nu poate scăpa decât doar prin crimă pasională, iar artistul prin transferul ei în ficțiune poetică: procesul cel mai obişnuit al creației artistice" (ibidem).

compania unor femei iubitoare, care să-i mai alunge tristețea. Foarte atentă (şi) la detaliile de acest gen, Gabriela Omăt afirmă, nu fără temei, că Lovinescu s-ar fi angajat, în ultimii ani ai vieții, în nişte „relații destul de agitate şi consumante" de „*amitié amoureuse*"[3]. Iată câteva notații ilustrative: 22 sept. 1937: „la dejun, Md**. Totală incapacitate de lucru o săptămână"; „Extraordinară conversație cu o minoră de 16 ani la telefon"; „Telefon E. P. Extrem de obositoare. Se impune ruptura"; „E.P., liberă, se propune!! Sit. penibilă. Scap râzând"; 22 april. 1938: „Popea plecată 1, 40 Sibiu. Mare melancolie"; 12 nov. 1938: „Cella Serghi – disponibilitate amoroasă"; 30 dec. 1938 (în chenar, n.n.): „Popea 6-8. Delicious. Reapărută după o săptămână. Primo baccio"; 13 febr. 1939: „Popea […] Totul devine oficial. Trebuie limitat urgent"; 23 iun. 1939: „Popea (spaimă dacă vreau să o alung). Mă înduioşez"; 10 iulie 1939: „Popea scrie absolut gol şi fără interes"; „Popea tace de o săptămână", „Popea, 2 scrisori trucate […] Vulgaritatea mă indignează. Invitație acolo"; 12 dec. 1939: „Bengescu şi Popea în acelaşi timp. Consternație. Sînt grosolan"; „Popea – abjecție morală. Lichidare"; „stări morbide sufleteşti din pricina P., gelos inexplicabil"; „Ştefania Russu îmi propune să scot pe dracu din ea"; Alice Basarab, „rubensiană şi proastă" etc.

Aşa cum se observă din aceste sumare însemnări, e clar că amicițiile amoroase de senectute i-au accentuat criticului şi mai mult angoasa, făcându-l să mediteze cu amărăciune la zădărnicia sentimentelor omeneşti. Din notațiile de mai sus rezultă însă că insatisfacția amfitrionului de la „Sburătorul" n-a fost atât de natură erotică (de vreme ce găseşte sărutul femeii „delicious"), cât… intelectuală: asemeni lui Bizu, Lovinescu nu poate iubi o femeie inferioară, mediocră, vulgară, chiar dacă femeia ştie să se facă plăcută şi să fie convenabilă… „fenomenal". După ce constată: „Popea scrie atât de

[3] Vezi comentariul Gabrielei Omăt din E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. V, ediție de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru şi Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 2001, p. 484-485. Femeile la care se referă frecvent Lovinescu sunt Eugenia Pop (E. P.) şi Ioana Postelnicu (Popea).

mediocru, încât toată poezia a dispărut”, criticul se întreabă, dezamăgit: „De ce e atât de banală?”. În acest context judecând lucrurile, ultima scenă din *Acord final* (cu Mili şi Bizu îmbrăţişaţi) capătă, pentru biografia lui Lovinescu, o semnificaţie tulburătoare, de proiecţie ideală, de iluzie paradisiacă menită a lumina pustiul unei vieţi chinuite – fiindcă Mili a rămas, până la urmă, doar un personaj de roman, o pură ficţiune, contrazisă brutal de „realitatea” amorului.

Era firesc, aşadar, ca însemnările despre boală şi singurătate să fie mai abundente. Am ales doar câteva, cu atât mai cutremurătoare cu cât surprind, ca într-o stenogramă, cele mai dramatice momente din biografia sufletească a criticului: „12 april. 1935 – la 9 ½, mare criză de ficat. Situaţia devine cu totul rea. Boala se instalează”; 27 dec. 1935: „Scriu. Pustiu”; 11 april. 1936: „Urât. Solitudine. Nu plec nicăieri”; „Dum., Paşti, 12 apr. Urât. Multă melancolie şi solitudine”; 24 iun. 1936: 19 aug. 1936: „Boala se instalează”; 1936-1937: „anul boalei şi al muncii duble”; 4 sept. 1936: „Rău catastrofal. Gata să cad de mai multe ori”; 5 sept. 1936: „Impresia că e ultima dată când ţiu tocul. Situaţie dezastruoasă… Sfârşit?”; 13 oct. 1936: „Ultima noapte petrecută într-o casă în care locuiesc de 21 de ani”; 16 dec. 1936: „Convingerea asupra naturii boalei mele: tumoare”; „Luni, 3 mai 1937, ziua II de Paşti: Urât – în toate chipurile. Sfârşesc definitiv Ist. Lit. Rom. – cea mai tragică carte a mea”; 5 mai 1937: moartea mamei; 16 oct. 1937: „Senzaţia banalizării scrisului meu. Intenţia de a părăsi ziaristica”; 9 mai 1937: 16 nov. 1937: „Nimeni. Impresie tot mai mare de abandonare”; 31 martie 1938: Sfârşesc *Eneida* – carte tragică”; marţi, 3 mai 1938: „F. rău la 9. Angoissă de moarte toată noaptea. C. m. tragică noapte a vieţii mele”; 18 iul. 1938: „fenomene de pareză continuu”; 3 nov. 1938: „Ziua, frumos. […] Începe probabil era marilor solitudini. Inactivitate devenită cronică”; 31 dec. 1939: „Nici un telefon, nici o urare”; 3 oct. 1940: „Boala. Trebuie să-mi fac testamentul. Moartea fiind cazul c. m. fericit”; 11 iulie 1943: „Zi răcoroasă. Umflat ca un pepene. Fără poftă de lucru”; 12 iulie 1943: „Tot indispus, balonat, lucrez puţin”. (aceasta e, de altfel, ultima însemnare, n.n.).

Citind notiţele de mai sus, n-ai cum să nu simţi o imensă compasiune pentru suferinţa celui ce şi-a sfârşit zilele ca un biet om, dar de trăit, a trăit eroic, murind cu condeiul în mână. Mai ales că, după lectura epistolei maioresciene, abia pe patul de spital, cu puţin înaintea morţii, va plânge Lovinescu din nou, de emoţie şi de bucurie, din cauza unei alte scrisori – una pe care Arghezi, cel mai mare poet român, i-o adresează lui, celui mai mare critic român, în circumstanţe nu mai puţin dramatice[4]. E de prisos să mai precizez că aceste evenimente biografice îşi vor găsi un puternic ecou şi în romanele lovinesciene – care, să nu uităm, sunt, toate, nişte romane de dragoste.

În elaborarea propriu-zisă a textului inspirat de lectura scrisorii lui Maiorescu, autorul a păstrat vechea sa manieră de lucru, urmând acelaşi impuls, spontan, al scrisului „organic", fără cenzură interioară: „Început *Mite* în 9 iulie – şi terminat forma întâia în 19 zile". Dar dacă „metoda" de lucru rămâne identică, elementul de noutate absolută îl constituie, aici, substituirea referentului (auto)biografic cu un referent de factură livrescă – e vorba de documentele ce au furnizat principalele informaţii despre viaţa poetului (materialele publicate de Torouţiu, cartea lui Theodor Stefanelli, confesiunile lui

[4] Aflând că Lovinescu e bolnav, Tudor Arghezi publică o scrisoare deschisă (în „Informaţia zilei", an III, nr. 501, 29 mai 1943), în care îşi exprimă admiraţia faţă de activitatea criticului. Lovinescu îi răspunde, la rândul său, profund emoţionat, două zile mai târziu (pe 31 mai 1943), în aceeaşi gazetă. Iată un scurt fragment edificator: „[…] N-am dat afecţie şi nici n-am aşteptat; am literaturizat bătăile inimii. Boala mi-a deschis o lume nouă, necunoscută şi m-a smuls din viziunea sumbră a sentimentelor omeneşti. […] Mă simt sărac şi umilit, ruşinat de mine însumi şi mai nevrednic decât toţi cei ce mă înconjoară; credeam că-mi aduc numai cerneală şi ei mi-au dat mărturii de dragoste, pe care n-o merit, pentru că eu nu le-am răspuns, în schimb, decât cu judecată critică. Am rămas de atunci cu o mare slăbiciune: lăcrimez la fiecare atenţie, înduioşat şi totuşi umilit". Schimbul acesta epistolar are loc, aşadar, cu puţin înainte de moartea amfitrionului de la „Sburătorul". Vezi E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. VI, ediţie de Monica Lovinescu şi Gabriela Omăt, note de Alexandru George, Margareta Feraru şi Gabriela Omăt, Editura Minerva, Bucureşti, 2002, p. 559-566.

Mite Kremnitz, jurnalul lui Maiorescu etc.), interpretate acum dintr-o perspectivă subiectiv-psihologizantă, marcă înregistrată E. Lovinescu. Pornind de la această observație, Ion Holban afirma că „funcțiile naturii romantice din *Aripa morții* şi cele ale discursului din *Lulu* sunt preluate în *Romanul lui Eminescu* de literatură: ea constituie cadrul protector, reflector, starea de suflet şi factorul de activizare a trăirilor personajului”[5]. E drept, nici nu se putea altfel, având în vedere că posteritatea a acreditat mai cu seamă imaginea geniului solitar, care „trăia scriind” (la fel ca Lovinescu!) – „acesta a fost felul prezenței sale în lume”, zicea cu îndreptățire Petru Creția în „testamentul” lui de eminescolog[6]. Şi totuşi, ce rol va fi avut amorul în creația eminesciană? De ce atribuia Lovinescu psihologiei erotice rolul esențial în geneza personalității şi în procesul creației artistice?

Întâi de toate se cuvine invocată influența lui Freud, vizibilă şi în alte interpretări (inclusiv, chiar dacă nu explicit, în comentariile lui Călinescu), într-un context (anii '30) în care opera eminesciană devenise pretextul major al disputelor ideologice de tot soiul. Or, cum ideologiile constituie, la rândul lor, „traducerea politică a mitului”, exegeții au depistat „trei trăsături definitorii ale funcționării mitului eminescian în perioada interbelică”: 1. „utilizarea politică a acestuia”; 2. „asocierea definitivă a problemei Eminescu aceleia a identității naționale româneşti”; 3. „retorica religioasă utilizată pentru a invoca mitul”[7]. Însă lectura lovinesciană a biografiei şi operei poetului „nepereche” nu se regăseşte integral în niciuna din cele trei categorii sus pomenite (chiar dacă autorul lui *Mite* insistă

---

[5] Ioan Holban, *Proza criticilor*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 85.

[6] Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 35: „Scria extensiv, acoperea năvalnic şi neîngrădit câmpuri cât mai întinse, până la orizont, într-o violentă şi aparent inexhaustibilă expansiune. Nu părea să caute sau să şovăie vreodată. Celălalt chip, intensiv, ardent şi el, dar ca o asceză, consta în reluarea unuia şi aceluiaşi tipar expresiv, a unuia şi aceluiaşi motiv, şi în rescrierea lui [...] până la forme tot mai stăpânite şi mai decantate”.

[7] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în vol. Ioana Bot (coord.), *Mihai Eminescu, „poet național român”. Istoria şi anatomia unui mit cultural*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 55.

asupra caracterului reprezentativ, specific național, al operei eminesciene). Spre deosebire de colegii săi de generație, „liberalul” Lovinescu își revendică, onest, dreptul la infidelitate și la greșală, aducând în sprijinul propriilor „teorii” „argumente” subiective, de ordin pur afectiv, ca în următoarea mărturisire: „De când țin o carte în mână, personalitatea lui Eminescu m-a covârșit, și am purtat-o în mine din anii tinereții până în anii bătrâneții, ca o licoare prețioasă amestecată în sângele ființei mele morale, îndemn, flacără sfântă, mângâiere și *paladiu* împotriva imensului dezgust al vieții și al spiritului de procopseală măruntă”[8].

Carevasăzică, pentru amfitrionul de la „Sburătorul” Eminescu reprezintă, mai presus de orice altceva, un model moral. Abia după aceea, cumva ca o consecință firească, poezia sa va fi celebrată drept o realizare estetică de excepție, care a educat sensibilitatea unei întregi generații – generația „decepționistă”, cum o caracteriza Gherea, a epigonilor și admiratorilor melancolizați, printre care s-a prenumărat și tânărul Lovinescu. Excedat de ofensiva naționalismului agresiv, ambalat în faldurile unei retorici religioase, criticul modernist făcea de altfel această confesiune, simptomatică pentru cel ce exalta sensibilitatea și „emoția”, elementul de „sugestie”, în detrimentul intelectului și „ideilor” din creația eminesciană (reductibilă, în ultim resort, la lirism): „Pentru generația mea, ca și pentru cea imediat anterioară, *Eminescu a fost un fetiș cu o putere de sugestie necunoscută azi, sau, în orice caz, altfel cunoscută* (s.n.). Pentru noi, el nu era nici ideologul naționalist, nici luptătorul politic de la care se inspiră generațiile militante ale veacului nostru, de căpitani și de gardiști. El era poetul, cel mai mare poet al limbii române, de o armonie și de o tristețe care ne îmbăta și ne dizolva reveriile anilor melancoliei; însăși tragedia vieții lui, apropiată de noi, sau chiar contemporană, exercita asupra sensibilității o putere irepresibilă. De cum am sosit la Iași, la liceu, în fiecare duminică

---

[8] *„Mite” pasă...mite. D. E. Lovinescu răspunde d-lui Al. Tzigara-Samurcaș*, în „Adevărul”, an 49, nr. 15 561, 20 iunie 1935.

mergeam pe urmele sau pe presupusele urme ale marelui poet, ca la nişte sanctuare”[9].

După cum lesne se poate constata, Lovinescu atrage atenția asupra naturii legendare (de narațiune mitică, de „tragedie”) a vieții poetului, şi valorizează, polemic, numai dimensiunea lirică a operei eminesciene, înțeleasă ca un „ecou” direct al temperamentului moldovenesc[10] – factor esențial în ecuația personalității creatoare. Criticul de la „Sburătorul” sancționa aici, subiacent, interpretările de tip istorist-sociologizant (pe care el însuşi îşi construise „teoria” despre „mutația valorilor estetice”), revalorificând, într-un alt context şi cu un limbaj nou, tributar psihanalizei, mai vechea teorie maioresciană despre geniu – rezultă, evident, o „teorie” sensibil diferită de cea a predecesorului invocat ca model, tot aşa cum melodrama (categorie „romantică” prin excelență) suferă modificări substanțiale atunci când circumscrie orizontul estetic al unei concepții de tip modernist. Într-un articol din presa vremii pe care-l va regreta, mai apoi (aflăm din „agende”), Lovinescu îşi expune succint „concepția” ce stă la originea romanelor sale, rezumând-o astfel: „Concepția mea asupra lui Eminescu este diametral contrară (față de cea călinesciană, n.n.), întrucât *tragedia vieții poetului e pusă în propriul său suflet* (s.n.), şi nu în accidentul boalei din urmă; în orice condiție ar fi trăit, Eminescu ar fi fost sufleteşte la fel. Omul s-a născut uriaş şi incomplect: intemporal, fără priză în realitate, în actualitate, cu un dezechilibru între materie şi spirit, indiferent şi absent, abstract, imens abstract, ars de

---

[9] După Gabriela Omăt, interviul cu I. Şicloveanu (din „Facla”, an XIV, nr. 117, 23 dec. 1934) relevă „un adevărat *complex Eminescu* de care criticul a suferit” (vezi notele din vol. E. Lovinescu, *„Sburătorul”. Agende literare*, ed. cit., vol. IV, p. 339-341).

[10] Iată un citat elocvent: „Trebuie să recunoaştem moldovenilor preeminența creațiunii artistice. Printr-o astfel de afirmație deschidem, negreşit, o fereastră spre necunoscutul rasei. Fără să intrăm în explicări, nu putem, totuşi, să nu distingem în moldoveni acea înaltă contemplativitate şi acele calități sufleteşti care, scoțîndu-i din curentul vieții active, le-au deschis zăvoarele creațiunii artistice.” (E. Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, ediție, studiu introductiv şi note de Z. Ornea, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1972, p. 113).

pasiuni substanțiale, pendulând între extreme; sub raport erotic (chestiune importantă nu numai ca amănunt biografic, ci ca una din cheile principale ale operei lui), de o sexualitate neliniştitoare, caracteristică, de o inhibiție evidentă, de o refulare freudiană […] care l-a împins spre o sentimentalitate excesivă şi prejudiciabilă omului, dar de o mare forță poetică, îndepărtându-l de o viață sexuală normală şi aruncându-l în frenezia continuă a unei iubiri agitate, fără ancorare într-o posesiune satisfăcută, căci şi legătura cu Veronica Micle, în latura sa esențială, a fost tot de domeniul exaltării sentimentale. Aşadar, *în fața unui Eminescu material, echilibrat, vital şi senzual, un Eminescu dematerializat, intemporal, dezaxat, abulic în ceea ce-l priveşte, dar voluntar şi chiar violent în teorie, şi absolut un inhibit sexual* (s.n.)” [11].

Nu-i greu de sesizat că, atribuind lui Eminescu o personalitate „eleatică” şi o psihologie invariabilă, ce exclude din start posibilitatea „devenirii”/evoluției determinate de influența factorilor exteriori, Lovinescu vorbea, în fapt, despre el însuşi, cu limbajul utilizat în „teoriile” lui despre „personalitate”. Din acest unghi privind lucrurile, e limpede că romanele din ciclul eminescian nu sunt o „analiză” a operei şi nu mizează pe reconstituirea fidelă a adevărului istoric, considerat neesențial. Lovinescu se limitează la analiza exclusivă a personalității psihice, drept pentru care imaginează, în marginea documentului, un scenariu narativ-(melo)dramatic menit a ilustra o tipologie, un model abstract (psihologia erotică a artistului de geniu), biografia lui Eminescu nefiind, aici, decât un simplu pretext pentru „romanțare”. Prin urmare, când cuteza să facă din poetul nostru național un personaj de

---

[11] *Alt Eminescu… D. E. Lovinescu răspunde d-lui G. Călinescu*, în „Adevărul”, an 49, nr. 15 676, 20 febr. 1935 (apud E. Lovinescu, *„Sburătorul”. Agende literare*, ed. cit., vol. IV, p. 405). Lipsa de originalitate a concepției lovinesciene, considerate pe nedrept „anacronice”, e semnalată de Vladimir Streinu, în art. *E. Lovinescu, „Bălăuca”, roman*, în „Gazeta”, an II, nr. 532, 17 dec. 1935: „Lovinescu vede pe Eminescu sub imaginea tradițională, de figură cantonată în absolut, fără legături posibile cu imperfecta condiție obştească, aşa cum am moştenit-o de la Maiorescu. Veridic sau nu, chipul de astru dezorbitat printr-o aventură sentimentală al poetului ne este mai dinainte cunoscut”.

roman, Lovinescu voia să-l coboare de pe soclu, pentru a-l prezenta cititorilor săi nu atât în chip de zeitate tutelară a neamului, cât ca pe un „caz” psihologic caracteristic unui anumit tip de creativitate (lirismul), în care el însuşi se va fi regăsit.

Procedând în felul acesta, criticul modernist încerca să ofere o explicație științifică, rațională, care să spulbere aura mistică, cvasireligioasă, din jurul mitului eminescian. În consecință, Lovinescu găsea perfect legitimă tentativa de a literaturiza existența omului de geniu, câtă vreme „genialitatea” în cauză nu mai era percepută ca un „miracol” şi nu mai constituia un prilej de uimire perpetuă: „Deşi n-au trecut decât 50 de ani de la dispariția poetului şi mai întâlnim şi azi oameni care l-au cunoscut sau l-au văzut în situații mediocre – constată criticul de la „Sburătorul” –, el ne pare totuşi a nu fi trăit, mit venit de departe, din veacuri, în poleială de legendă, încărcat de sensuri şi de valori; câteva decenii numai i-au creat o mistică atât de agresivă, încât nu te poți atinge de dânsul omeneşte, fără a nu fi trezit bănuiala de a fi voit să-l înjoseşti. O astfel de concepție romantică a geniului îl scoate din condiția umană şi-i acordă însuşiri supranaturale: toate actele lui, fără deosebire, sunt considerate ca ieşind din normele obişnuite, impregnate de puterea lăuntrică a unor calități de ordin transcendent. Oricâtă forță morală de ridicare a maselor ar reprezenta, de altfel, ca toate legendele pline de nobile sensuri, această mistică nu are nimic comun cu realitatea. *Geniul nu înseamnă o depăşire a umanității în toate domeniile vieții sufleteşti, ci e de cele mai multe ori o rupere de echilibru în domenii cu totul speciale şi limitate* (s.n.)”[12].

După cum remarcăm, Lovinescu se delimita, polemic, de concepția romantică asupra geniului, căreia îi contrapunea o perspectivă modernă, „științifică”, nutrită de noile „teorii” despre inconştient şi de „adevărurile” de ultimă oră ale psihanalizei. Şi totuşi, interpretarea lovinesciană nu dezvrăjeşte, nu distruge rezonanța mitică a „miracolului eminescian”

---

[12] E. Lovinescu, *Eminesciana*, în „Adevărul”, an 50, nr. 16 086, 4 iulie 1936 (apud E. Lovinescu, *„Sburătorul”. Agende literare*, ed. cit., vol. IV, p. 560).

(Eminescu rămâne şi pentru Lovinescu un „fetiş” – altul, e drept, dar tot un „fetiş”), câtă vreme mitul s-a cristalizat de la sine, biografia poetului cumulând, cum s-a spus, atât „datele concrete ale unei personalităţi umane”, cât şi „statutul exemplar (deci abstract) al datelor minimale incluse în figura tânărului geniu”[13]. Transformarea personajului istoric într-un „arhetip” cu mare putere de fascinaţie s-ar fi datorat (crede Mihai Zamfir, de pildă) existenţei câtorva „date minimale” pe care se articulează mitul (ca naraţiune exemplară), şi anume: 1. viaţa scurtă, thanatofilia; 2. finalul vieţii întunecat de nebunie, adică de „pierderea facultăţii primordiale a creatorului – inteligenţa”; 3. „imaginea fizică angelică”; 4. „universalitatea şi proteismul preocupărilor”, în acord cu idealul renascentist al lui *uomo universale*; 5. fascinaţia pentru ocultism şi ezoterism, adică pentru „construcţiile universale totalizante”; 6. lipsa de succes în timpul vieţii, compensată de idolatria postumă; şi, în fine, 7. „o iubire extraordinară leagă pe tânărul geniu de o femeie ce se transformă într-o componentă activă a mitologizării acestuia”. Aproape toate „datele” acestea se regăsesc, nu-i greu de sesizat, şi în portretul lovinescian.

Mai mult, s-a observat că la instituirea şi la perpetuarea mitului pare să fi contribuit decisiv Eminescu însuşi, care a privilegiat în opera sa „figura geniului romantic, neînţeles de contemporani, ca ficţiune a eului liric”, încurajând interpretările în grilă alegorizantă, cu toate că acelaşi Eminescu „a pledat constant, de-a lungul întregii sale vieţi creatoare, împotriva a tot ceea ce s-ar fi apropiat de un cult al persoanei”[14]. Se cuvine invocat, în sprijinul observaţiei de mai

---

[13] Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian*, în vol. *Din secolul romantic*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1989, p. 233 ş.u.

[14] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în vol. cit., p. 35. O foarte ingenioasă explicaţie a fenomenului am găsit-o în excelentul studiu al lui Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit*, Editura Polirom, Iaşi, 2008. Vezi capitolul *Negocierea ofertei identitare: între mască şi sosie* (p. 227-252): „Imaginea lui Eminescu este dublul operei eminesciene. Ea poate să tragă, după cum se raportează faţă de identitatea operei, fie spre mască, fie spre sosie. Prin cultivarea sosiei, se cultivă iluzia identităţii, smulgerea măştii anulând însă această iluzie. Ceea ce evocă imaginea lui Eminescu din

sus, fenomenul „dedublării” eului, specific sensibilităţii moderne, care generează o adevărată „nevroză a depersonalizării” (sesizată de Tudor Vianu în *Melancolie*, spre exemplu), o „alterare a sentimentului de personalitate” (observaţia e a lui Călinescu) determinată de faptul că Eminescu plasează conştiinţa într-un plan metafizic[15] şi nu în cadrele restrânse ale unei psihologii individuale (ca Lovinescu).

Prin urmare, „filozofia” vehiculată de opera eminesciană contribuie şi ea, prin necesarul proces de dezindividualizare pe care îl solicită, la transfigurarea mitică a biografiei şi la ipostazierea abstract-simbolică a scriitorului drept „geniu” însingurat şi neînţeles. În aceeaşi ordine de idei, plecând de la observaţia că lirica lui Eminescu (o „lirică mascată”) „e mai ales a eului individual”, Tudor Vianu afirma, cu îndreptăţire: „spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă eul său până la limitele unei perechi, ale unei colectivităţi mai întinse, sau până la condiţia umană generală”, cu precizarea că prin adoptarea „măştii” el nu iese din, ci „coboară mai adânc în sine”[16]. Într-adevăr, după cum remarcă şi Ilina Gregori în ingenioasa şi pătrunzătoarea ei exegeză, „lui Eminescu, pierderea parţială a identităţii nu-i apare ca o sumbră alienare, ci ca o deschidere a conştiinţei [...] spre un orizont ce o depă-

---

opera autorului, masca revocă. Sosia se substituie operei, echivalând-o cu o anumită imagine asupra ei; masca infirmă similitudinea, disimulând-o. Ca expresie a verosimilităţii maxime, sosia reprezintă acreditarea ideii critice, pe când masca este corespunzătoare discreditării ei [...] Între fractura identităţii adusă de mască şi continuitatea adusă de sosie e o problemă de iluzie, adică de dozaj. Istoria eminescologiei este de aceea şi o competiţie a încercării de a surprinde sinele eminescian, o competiţie între masca şi sosia operei, adică între cele două mari ipostaze ale receptării” (p. 251).

[15] Observaţia îi aparţine lui Călinescu, care combate, pornind tot de la constatarea obsesiei dezindividualizării eului, şi ipoteza „titanismului” eminescian, pe motiv că „încrederea lui Eminescu în valoarea personalităţii e paralizată şi prin experienţă proprie, şi prin mefienţa lui [...] faţă de valoarea practică a individului” (G. Călinescu, *Geniul*, cap. *Teme romantice*, în G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, vol. III, p. 175).

[16] Tudor Vianu, *Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu*, în vol. *Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1974, ediţie şi prefaţă de Al. Dima, p. 259.

şeşte”[17]. Problema personalităţii îşi găseşte astfel, în opera eminesciană, una dintre cele mai spectaculoase „soluţii”, poetul justificând filozofic atât afirmarea, cât şi negaţia vieţii, în acord cu atitudinea existenţială formulată în *Glossă*: cea a spectatorului-actor, implicat (în) şi dezimplicat din spectacolul lumii[18].

În alt fel şi cu alte mijloace, fără nicio pretenţie „metafizică”, pragmaticul Lovinescu îşi construia „masca” olimpiană, de personalitate publică exemplară, pentru a face ulterior, ca romancier, elogiul anonimatului şi al împăcării cu sine la care aspiră, deopotrivă, şi geniul şi omul comun, lipsit de „personalitate”. Cât priveşte interpretarea călinesciană, pe care Lovinescu voia s-o combată, trebuie precizat că nici ea nu demitizează figura poetului, cum s-a afirmat uneori, în totală necunoştinţă de cauză. Dimpotrivă, departe de a fi un exeget obiectiv şi rece, Călinescu s-a dovedit un veritabil creator de mit (un „mythmaker”[19], s-a spus), înclinat şi el, asemeni lui Lovinescu (în ciuda diferenţelor, procedeul e, vom vedea, similar), către romanţarea, subiectivă, a documentului. Ioana

---

[17] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu?*, Editura ART, Bucureşti, 2008, p. 99. În opinia exegetei, Eminescu era preocupat de „misterul relaţiei dintre Eu şi Celălalt”, valorificând în chip personal unele idei ale lui Schopenhauer, mai ales pe aceea a „accesului la *lucrul în sine* graţie convertibilităţii reciproce a celor două conştiinţe (diurnă şi nocturnă)”. Eminescu ar fi avut deci „o idee proprie despre conştiinţa nocturnă”, deoarece „visul în doi” („beatitudine supremă la care ajung, cum ştim, eroii eminescieni”) nu constituie „numai un motiv poetic, ci şi o chestiune de metafizică: e vorba despre transparenţa reciprocă a conştiinţelor”, care creează „o fisură în carcasa ego-ului” (Ibidem, p. 99).

[18] Atitudinea aceasta, reprezentativă şi pentru eroul-intelectual din melodramaticele romane lovinesciene, e justificată filozofic în *Bhagavad Gītā* (vezi comentariile lui Sergiu Al-George, în vol. *Bhagavad Gītā*, traducere, comentariu şi note explicative de Sergiu Al-George, Editura Informaţia, Bucureşti, 1992, p. 9-24). Merită semnalată şi observaţia lui Caius Dobrescu, care consideră că „etica din *Glossă* nu e una a evaziunii, a retragerii din lume, ci un îndreptar moral al acţiunii, oferit unor elite politice mai mult sau mai puţin virtuale” (Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu. Monografie*, Editura Aula, Braşov, 2004, p. 279). În opinia rafinatului interpret, contemplaţia oferă de fapt „sursa unei bune gestiuni a interesului public” (ibidem).

[19] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în vol. cit., p. 103.

Bot, spre exemplu, a demonstrat foarte convingător că biografia călinesciană urmează îndeaproape tiparele hagiografiei: plecând de la premiza că Eminescu e un „român verde”, cu sânge nealterat, Călinescu şi-ar fi construit naraţiunea gradat, aproape ca pe un „romanţ”, utilizând procedeele melodramei – dovadă faptul că, în prezentarea „etapelor” vieţii, după „vârsta iniţierilor” urmează, succesiv, „acţiunile cosmogonice, marea iubire, nebunia şi moartea”[20].

E drept că, în analiza erotismului eminescian, Călinescu exaltă „serafismul animal”, „nevinovăţia naturală a fiinţelor ce se împreună neprefăcut”, e drept că lirica erotică a poetului îi pare „suav genitală”, adică anti-intelectualistă şi anti-sentimentală (într-un cuvânt: anti-romantică). Însă asemenea afirmaţii nu-s deloc „triviale” şi nu demitizează biografia poetului, ci o reconfigurează la alt diapazon, nietzscheean-vitalist (nicidecum „naturalist”, cum s-a afirmat). Asemeni criticului de la „Sburătorul”, Călinescu vede în Eminescu „un mare erotic” – din motive, evident, complet diferite: pentru Lovinescu, relevantă era tocmai inhibiţia sexuală, care excită imaginaţia şi complică sensibilitatea; pentru autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent*, poezia eminesciană exprimă o veritabilă „religie sexuală”, potrivit căreia iubirea (fără sentiment) devine o formă de „dezlegare ori de prăbuşire a vieţii”[21].

După cum am anticipat, tot un „mythmaker” (nu mai puţin, un scriitor de succes) intenţiona să fie şi Lovinescu, cu diferenţa că în „romanţul” său, focalizat exclusiv asupra vieţii

---

[20] Ibidem, p. 92. În plus, Ioana Bot subliniază că ultimul capitol al biografiei călinesciene e redactat într-o manieră liric-patetică şi conţine următoarele paragrafe: „1. contemplarea fotografiilor poetului; 2. afirmarea postulatului: „Eminescu era un român verde, de tip carpatin”; 3. descrierea vieţii afective a poetului, comparată cu cea a poporului său; 4. viaţa intelectuală intensă, „tradusă” prin puterea de a visa; 5. inadecvarea dintre Eminescu şi societatea contemporană lui; 6. dimensiunea etică a caracterului poetului – Eminescu e şi un model moral; 7. descrierea metaforică a sufletului lui Eminescu; şi, în fine: 9. mesianismul şi ideea reprezentativităţii naţionale” (ibidem, p. 94-95).

[21] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (subcap. *Venera serafică*, cap. *Cadrul psihic*), ed. cit., vol. III, p. 254.

sentimentale a poetului, el pretindea a fi oferit, în plus, şi o explicaţie pur ştiinţifică, „pozitivistă” chiar, a erotismului eminescian, în afara oricărei mistificaţii. Ca atare, criticul modernist plasa pe Eminescu la antipod, în categoria „inhibiţilor sexuali”, fiind influenţat probabil nu atât de Freud, cum pretindea el, cât de Krafft-Ebing, Nordau şi Lombroso, ale căror „teorii”[22] erau foarte în vogă la sfârşitul secolului al XIX-lea. Prin „inhibiţie” se înţelege, aici, refuzul voluntar al sexualităţii brute, necomplicate sentimental ori intelectual, sexualitate pe care personajul lovinescian o caută la un moment dat, dar care nu-l satisface[23]. În opinia lui Lovinescu, poetul se arată în schimb fascinat de femeia inaccesibilă, angajată într-o altă relaţie, eventual matrimonială (Mite sau Veronica, de pildă), precum „doamnele” seniorilor adorate în taină de cavalerii rătăcitori.

Şi fiindcă tot veni vorba, se cuvine menţionat faptul că „idealizarea” pe care o presupune orice formă de amor curtenesc are la bază, după cum arăta Norbert Elias în *Procesul civilizării*, un sentiment de frustrare generat de conştiinţa inferiorităţii sociale şi economice a adoratorului (a bărbatului, aşadar)[24]. Idealizarea femeii generează, apoi, pe lângă propen-

[22] Vezi Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* (1886), Cesare Lombroso, *Genio e follia* (1864), Max Nordau, *Entartung und Genie* (1894).

[23] Vezi „episodul Milly”, relatat succint în *Bălăuca*. Abia la Berlin va trece poetul printr-o experienţă amoroasă concretă – cunoaşte pe Milly, o femeie blândă, care „nu muşca niciodată” („blondă, cu ochi albaştri, cu gropiţe în obraz şi fără nici un moft”) şi care i se dăruise firesc („dragostea i se părea un act natural”). Eminescu „o mângâia pe păr; uitase de Veronica”, apoi se plictisi repede – „femeia trebuie să fie fructul ce se refuză mâinii întinse”.

[24] Norbert Elias, *Procesul civilizării. Cercetări sociogenetice şi psihogenetice*, vol. I-II, traducere de Monica-Maria Aldea, Editura Polirom, Iaşi, 2002. În opinia autorului, lirica trubadurilor are la bază o realitate socială specifică, reflectată în „relaţia bărbatului situat inferior din punct de vedere social faţă de femeia situată superior în ierarhia socială”. Ca atare, „doar în acel strat, în perimetrul curţilor suficient de bogate şi de puternice pentru a genera astfel de relaţii întâlnim *Minnesang*-ul” (*op. cit.*, vol. II, p. 78). În consecinţă, „ […] abia relaţia dintre bărbatul situat inferior din punct de vedere social, dar dependent de femeia situată superior din punct de vedere social, îl constringe pe acela la înfrânare, la renunţare, la con-

siunea (masochistă) către servitutea voluntară, şi fenomenul „dorinţei triunghiulare”, analizat de René Girard într-un studiu cândva celebru[25] (să nu uităm că triunghiul amoros este prezent în orice melodramă). Eseistul francez sublinia, într-o manieră foarte lovinesciană de altfel, rolul preponderent pe care-l joacă imitaţia în dezvoltarea personalităţii (şi, implicit, în geneza dorinţei), sancţionând totodată „starea sufletească romantică” pe motiv că e „pătrunsă de resentiment”. Romanticul (Eminescu nu mai puţin, creatorul român în genere[26]) ar fi, din acest unghi privind lucrurile, „omul resentimentului” prin excelenţă[27]. Dar, cum „resentimentul ne împiedică să sesizăm rolul jucat de imitare în geneza dorinţei”, rezultă că romanticul e şi un naiv şi un snob inocent (asemeni unui copil, afirmă Girard), un vanitos care „nu se vrea discipolul nimănui”, fiind convins „că e veşnic original”[28].

---

trolul exercitat asupra pornirilor instinctuale şi astfel la transformarea sa. Nu este întâmplător faptul că în această situaţie umană ceea ce definim ca *lirică* evoluează ca un fenomen social şi nu doar individual şi îşi face apariţia – tot ca fenomen social – acea transformare a plăcerii, acea nuanţă de sensibilitate, acea sublimare şi acel rafinament al reacţiilor emoţionale pe care le numim *iubire*” (Ibidem, p. 80).

[25] René Girard, *Minciună romantică şi adevăr romanesc*, traducere de Alexandru Baciu, prefaţă de Paul Cornea, Editura Univers, Bucureşti, 1972.

[26] Gherea interpretează alegoria *Luceafărului* ca pe o expresie camuflată a resentimentului: „Luceafărul desigur ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mândria lui ne pare că este ceva de al vulpei care, neputând ajunge la struguri, se mângâie cu ideea că-s acri, necopţi, stricaţi. În orice caz, răspunsul este cu totul omenesc, cu desăvârşire real ca şi toată poema” (Constantin Dobrogeanu Gherea, *Eminescu*, în vol. *Studii critice*, I, Bucuresci [Bucureşti], Tipografia Românulu, Vintila C.A. Rosetti, 1890, p. 174-175).

[27] Lovinescu afirma că resentimentul e caracteristic psihologiei noastre etnice (vezi articolul *„Mioriţa” şi psihologia etnică*, în vol. cit., p. 644-649), ceea ce înseamnă că sufletul românesc e un suflet… romantic prin excelenţă!

[28] În *Mite*, de pildă, după episodul confruntării dintre Eminescu şi Carp pe marginea „chestiunii evreieşti”, prozatorul subliniază faptul că Eminescu nu a avut „modele”, de vreme ce „prefera pe egali, dar mai ales pe cei mai mici”. Aceeaşi atitudine se regăseşte la E. Lovinescu, care, în anii formării, prefera să-l cultive pe obscurul D. Evolceanu, iar nu pe Maiorescu sau Iorga (vezi notele Gabrielei Omăt despre relaţia lui E.

Ca atare, dorințele vanitosului (romanticului) „nu pot fi în el însuşi; le împrumută de la altul" – mai exact: de la un „mediator" al cărui prestigiu „se comunică obiectului dorit şi atribuie acestuia o valoare iluzorie", dorința triunghiulară fiind, în fapt, „dorința ce transfigurează obiectul său" (vezi şi definiția stendhaliană a „cristalizării" amoroase)[29]. Însă prezența efectivă, reală, a unui rival „nu-i necesară în dorința sexuală, pentru a putea califica această dorință drept triunghiulară", şi asta deoarece „ființa iubită se dedublează în obiect şi subiect sub privirea amantului"[30]. Pe scurt: cel ce iubeşte la modul romantic (cu ochii, adică) e un fel de „voyeur" ce „se leagă de un mediator pe care dorința sa îl transfigurează", şi, chiar dacă e încredințat „că-şi cucereşte personalitatea dorind această ființă", „în realitate o pierde", căci „fiecare este victima aceleiaşi iluzii"[31]. Apoi, cum erotismul (inhibiția sexuală) stă la originea procesului creator în genere, înseamnă că obiectul pasiunii desemnează, de fapt, tocmai acea „formă ideală" la care aspiră sufletul artistului. Dar starea sufletească a creatorului român (Lovinescu dixit) e prin excelență sentimentală, romantică (adică impregnată de resentiment) – de aceea, admirația față de modelul occidental (specifică „fondului" nostru psihic colectiv) poate fi înțeleasă şi ca o formă de sclavie erotică, generând toate acele „complexe" caracteristice unei culturi „minore".

Aplicând „teoria" lui Girard ideilor lovinesciene, se poate spune că imitația „formelor" occidentale constituie o manifestare *sui generis* a „dorinței triunghiulare", adică a unui sentiment comun (bazat pe resentiment), care nutreşte iluzia unicității, conducând, în fond, la disoluția personalității, la

---

Lovinescu şi D. Evolceanu în vol. E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. VI, ed. cit., p. 612-616). După cum observă René Girard, „pretutindeni, în secolul XIX, spontaneitatea devine dogmă, detronând imitarea" (*op. cit.*, p. 35). Plecând de la observația lui Max Scheler, potrivit căreia sursele resentimentului ar fi invidia, gelozia, rivalitatea, Girard trage concluzia că „starea sufletească romantică e pătrunsă de resentiment" (Ibidem, p. 33).

[29] René Girard, *op. cit.*, p. 37.

[30] Ibidem, p. 120.

[31] Ibidem, p. 187.

dispersia în anonimat. Conştient de asemenea pericol, romancierul Lovinescu va atribui „eroului" său un tip de conştiinţă scindată, care condamnă realitatea şi reclamă refugiul în imaginar. Pe de altă parte, iubirea faţă de Mite trebuie înţeleasă ca o formă particulară de admiraţie pentru „modelul german" – expresie a dorinţei triunghiulare, semnalând resentimentul şi, subsecvent, pericolul mimetismului steril –, pe când dragostea pentru Veronica lasă impresia unui sentiment mai firesc, mărturisind o trăire oricum mai „spontană" şi mai „specifică", în deplin acord cu înclinaţiile „temperamentului moldovenesc". Or, personalitatea poetului oscilează mereu între impulsul afirmării nestingherite (încurajate de şturlubatica Veronică) şi tentaţia contrară, a negaţiei şi a inhibiţiei sexuale (Mite nu rămâne decât o „muză" şi nimic mai mult), între acceptarea şi refuzul realităţii (amorului). Bineînţeles, Lovinescu va înclina balanţa în favoarea „Nemţoicuţei", privilegiind imitaţia mistificatoare, refugiul obstinat în imaginaţie, în vis. Criticul împrumuta astfel lui Eminescu chiar profilul său psihic, obligându-l la un comportament stereotip, în acord cu propriile teorii despre „personalitate" şi „specificul naţional".

În altă ordine de idei, propensiunea spre idealizare a amorului de tip romantic-trubaduresc pare a „masca" o serie de „înclinaţii" nesănătoase, diagnosticate drept „perversiuni" în studiile de psiho-patologie erotică. Mai importante mi s-au părut, în cazul de faţă: masochismul, fetişismul şi voyeurismul[32]. Ei bine, tot ca pe un fenomen excentric în raport cu aşa-zisa „normalitate" au perceput erotismul eminescian şi detractorii poetului (Aron Densusianu, Al. Grama etc.), şi mare parte dintre contemporanii săi. Aceştia acuzau „imoralitatea" scriitorului, considerat un reprezentant tipic al literaturii

---

[32] Vorba lui Denis de Rougemont, autorul faimosului tom intitulat *Iubirea şi Occidentul* (traducere, note şi indici de Ioana Cândea-Marinescu, prefaţă de Virgil Cândea, Editura Univers, Bucureşti, 1987), citat şi de René Girard: „Ce-i mai josnic ni se pare cel mai adevărat. Este superstiţia timpului".

„bolnave”, decadente[33]. Într-un spirit similar judecând lucrurile, Gherea vedea în Eminescu un poet mai „subiectiv”, adică mai puțin reprezentativ decât Vlahuță, de pildă, pe motiv că autorul *Luceafărului* ar fi fost un „individualist” care „a exprimat aproape numai iubirea sa proprie”[34]. Drept urmare, erotismul eminescian va fi perceput ca o trăire subiectivă, plenitudinar estetică, deşi „fondul prim şi intim” al poeziei lui Eminescu se vădeşte a fi unul vitalist, „naturalist”[35] (un „naturalism” de felul celui care s-a manifestat în Grecia antică, precizează criticul de la „Contemporanul”, intuind importanța obsesiei auroralului, a originarului, în creația eminesciană). Pentru Gherea, aşadar (care făcea apologia „femeii-erou”), era de neînțeles un ideal pur estetic, precum acela eminescian: „Dacă femeia e cochetă şi uşoară – constată ideologul socialist –, apoi vina este că se potriveşte prea mult idealului ce şi-a creat el însuşi, ideal numai de sărutări şi îmbrățoşări, ba prin codri, ba pe marea”[36].

Abia odată cu generația următoare, la începutul noului veac, eminescianismul va fi receptat ca un fenomen „specific”, provocând o mutație semnificativă a gustului şi a culturii

---

[33] Prelatul Al. Grama, de pildă, era convins că poeziile eminesciene ar putea avea un efect nociv, asemănător romanului goethean *Suferințele tânărului Werther:* „Eminescu nu s-a însuflețit pentru nici un ideal […], a dus o viață destrăbălată şi a murit în balamuc în urma morburilor câştigate prin punerea în pracsă a idealurilor acelora, pe care le cântă în poeziile sale” (apud Iulian Costache, *op. cit.*, p. 122. Vezi, pentru amănunte, capitolul *Semioza extraliterară*, *op. cit.*, p. 175-221).

[34] Constantin Dobrogeanu Gherea, *A. Vlahuță*, în vol. cit., p. 249.

[35] Idem, *Eminescu*, în vol. cit., p. 186. Caius Dobrescu identifica, în aceeaşi ordine de idei, un „complex naturalism-estetism”, specific Decadenței: „Dacă Nietzsche a exaltat corpul ca pe o oportunitate şi ca pe o salvare, Eminescu rămâne în sfera unei indeterminări dureroase, rezultate din efortul de a introduce în conceptele şi reprezentările tradiționale o experiență emoțională, intelectivă şi imaginativă cu totul nouă” (*op. cit.*, p. 17). Eminescu „consună” cu spiritul Decadenței, cu precizarea că decadentismul „nu e un romantism *îmblânzit* şi nici un romantism *înalt*, ci mai curând un romantism *dereglat*” (Ibidem, p. 18) şi că indeterminarea şi ambiguitatea nu mai reprezintă „simptomele degenerării”, ci „trăsăturile unui univers alternativ, semne ale unei lumi noi ce aşteaptă să fie explorată”.

[36] Constantin Dobrogeanu Gherea, *Eminescu*, în vol. cit., p. 183.

sentimentului în spațiul public românesc[37]. Aşa se explică de ce Lovinescu nu mai judecă din perspectivă socio-morală erotismul eminescian, în care identifică simptomele unei „maladii" creatoare, caracteristică modernității în genere. „Degenerarea" devine, astfel, un termen conotat pozitiv, desemnând o formă de singularizare orgolioasă în raport cu mediocritatea condiției umane. În acelaşi sens, „perversiunile" amintite mai sus (masochismul, voyeurismul şi fetişismul) se cuvin înțelese ca expresii *sui generis* ale actului creator, afirmat numai cu prețul ascezei, al refuzului unei vieți sexuale normale, în spiritul „naturii"[38]. În fapt, ne avertizează Lovinescu, creativitatea nu datorează aproape nimic „voinței", care nu-i decât un factor secundar, subordonat „temperamentului". Ca atare, artistul este un „inhibit sexual" din cauza propriei conformații biologice şi psihice, profilul acesta psiho-somatic determinând în mod fatal „deviațiile" cu pricina[39], exploatate creator (vezi

[37] Caius Dobrescu evidențiază funcția civilizatoare a poeziei de dragoste, înțeleasă ca „o formă de rafinare continuă a manierelor, de îmblânzire a pasiunilor şi instinctelor". Ca atare, Eminescu „e şi un poet al frumuseții vulnerabile şi totuşi viguroase a intimității domestice, al sociabilității detaşate şi inteligente, al încrederii în consensul spontan al persoanelor educate şi rezonabile" (p. 130). Vezi şi confesiunea lui Alexandru Paleologu din grupajul consacrat poetului în „Dilema", nr. 265, 27 februarie 1998, p. 16.

[38] Vezi, pentru lămurirea raporturilor dintre asceza sexuală şi creativitate, Nikolai Berdiaev, *Sensul creației*, traducere de Anca Oroveanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992. De asemeni, Julius Evola, *Metafizica sexului*, traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, 1994 ş.a.

[39] Iată o altă „contradicție", semnalată în studiul anterior despre geneza ideilor critice: în pofida faptului că, în teorie, Lovinescu aprecia rolul voinței şi al „bovarismului" în formarea personalității, în realitate (în paginile confesive şi în practica literară) el neagă importanța imitației şi a influențelor modelatoare, acordând „temperamentului" individual (expresie particulară a unui psihism colectiv, „specific"), factorului psihologic „inconştient", rolul decisiv în procesul creativității. E de reținut, în acest sens, ideea că imitația „formelor" occidentale nu se datorează atât prestigiului „formelor" în sine, cât admirației (unei predispoziții psihice înnăscute a „fondului", a rasei noastre de origine latină): nu „forma" generează, aşadar, „fond", ci fondul evoluează organic şi ajunge să genereze, în timp, creații originale, apropiate de valoarea „formelor" împrumutate. Sensul argumentației din *Istoria civilizației române moderne* (care privi-

şi autoportretul publicat de Lovinescu în 1942, în volumul semnat de Anonymus Notarius[40]).

Abstract

Entitled *The Eminescian myth. Polemic reconfigurations: E. Lovinescu*, the present paper illustrates several significant moments from the history of Eminescu's critical interpretation. It focuses mainly on the first stages when the Romantic writer's myth crystalised, namely E Lovinescu's "reading" of the poet's eroticism through the lens of Freud's theories. We endeavoured to prove that Lovinescu's interpretation was just one among others (Ibrăileanu, Călinescu, Vianu, Caracostea), as the whole context favoured a psychological understanding of Eminescu's personality. In order to sketch a still more convincing picture we brought into discussion the most recent studies dealing with different aspects of Eminescu's life and work and our conclusion shows clearly that, notwithstanding its limits, Lovinescu's understanding was a revolutionary and crucial one for the later developments.

---

legiază „temperamentul" în raport cu „voința", „fondul" față de „formă") intră în contradicție, deci, cu „teoriile" lovinesciene.

[40] Anonymus Notarius, *Cariera mea de critic*, în vol. *E. Lovinescu*, Editura Vremea, București, 1942.

Receptarea lui Eminescu în critica interbelică: Paul Zarifopol[*]

Andreea GRINEA-MIRONESCU
(e-mail: an_drad@yahoo.com)

În lucrarea sa *Eminescu. Negocierea unei imagini* (2008)[1], Iulian Costache analizează receptarea operei şi a „omului" Mihai Eminescu, în perioada cuprinsă între 1870, momentul când tânărul şi încă necunoscutul poet publică poezia *Venere şi Madonă* în revista Junimii, „Convorbiri literare", şi 1900, când se sting ecourile morţii celui ce devenise deja „poetul naţional". Costache are în vedere un volum foarte bogat de documente, compus din studii critice, atacuri polemice, ediţii ale operei eminesciene, dar şi articole din ziarele vremii şi alte mărturii extraliterare. Pornind de la această bază, Iulian Costache clasifică şi descrie mai multe „semioze" în receptarea eminesciană. Acestea sunt: 1. Semioza polemică (Hasdeu); 2. Semioza formală („Revista contimporană", „Literatorul"); 3. Semioza morală (Al. Grama); 4. Semioza parodică (Pantazi Ghica), reprezentând, în termenii lui Iulian Costache, „valorizări negative" *versus*: 5. Semioza estetică (Titu Maiorescu, M. Dragomirescu); 6. Semioza socialului (N. Iorga, G. Ibrăileanu), reprezentând „valorizări pozitive". Pornind de la acest model în analiza receptării de până la 1900, ne propunem să urmărim pe scurt

---

[*] Realizarea acestui articol a fost finanţată de Fondul Social European din România, prin Autoritatea de Management pentru Programul Operaţional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 [grant POSDRU/ 88/1.5/S/47646].

[1] Iulian Costache, *Mihai Eminescu. Negocierea unei imagini*, Bucureşti, Cartea Românească, 2008.

descendența diferitelor tipuri de receptare în câteva cazuri din perioada ulterioară. Punctul de interes al lucrării noastre este poziția lui Paul Zarifopol (1874-1934), care, deşi nu a dedicat operei eminesciene niciun studiu notabil, a furnizat observații repetate şi pertinente de „critică a criticii", care devin bazele virtuale ale unei metode de interpretare foarte moderne.

Momentul 1900 în receptarea dedicată lui Mihai Eminescu are o dublă semnificație. Mai întâi, aşa cum demonstrează analiza lui Iulian Costache, mitul „poetului național" este acum deja constituit. În al doilea rând, începând cu 1902, apar primele ediții recuperatoare, care grupează texte inedite de pe toate palierele operei eminesciene. Pot fi citate selectiv ediții ce au ca obiect „literatura populară" (*Opere complete I: Literatura populară*, ediție îngrijită de Nerva Hodoş şi Ilarie Chendi, 1902), poeziile postume (*Poezii postume*, îngr. Nerva Hodoş, 1902), proza (*Geniu pustiu*, ediție îngrijită de Ion Scurtu, 1904; *Proza literară*, ediție îngrijită de Ion Scurtu,1908), teatrul (*Bogdan Dragoş*, prefață de Iuliu Dragomirescu, 1906), articole politice (*Scrieri politice şi literare I*, 1905; *Icoane vechi şi icoane nouă,* prefață de N. Iorga, 1909; *Articole politice*, 1910; *Scrieri politice*, ediție îngrijită de D. Murăraşu, 1931). Cele mai multe ediții sunt dedicate însă operei lirice: exceptând volumul de postume deja citat, edițiile „fără autor" şi reeditările, cele mai importante apariții sunt *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ibrăileanu, 1930; *Poezii*, ediție îngrijită de Constantin Botez, 1933[2].

Ca urmare a editării masive a operei, a prestigiului public în creştere a lui Mihai Eminescu şi, nu în ultimul rând, a diversificării metodelor criticii literare în spațiul autohton, exegeza pe marginea operei şi vieții lui Eminescu capătă o amploare semnificativă față de perioada 1870-1900. Paul Zarifopol observă într-un articol din 1934, *Despre ideologia lui Eminescu*, dedicat volumului I din *Opera lui Mihai*

---

[2] Am luat ca limită temporală superioară anul morții lui Paul Zarifopol, 1934. În a doua jumătate a anilor '30 vor apărea ediții ale operei lirice îngrijite de M. Dragomirescu (1937), G. Călinescu (1938), culminând cu primul volum al ediției Perpessicius din *Poezii apărute în timpul vieții* (1939).

Eminescu de G. Călinescu, că studiile dedicate operei eminesciene se diversifică şi se acumulează: „D. Cezar Papacostea cercetează urmele de filozofie antică; D. Murăraşu, naţionalismul; Cora Vasilescu, pesimismul; Iuliu Iora, mitul; iar acum în urmă, G. Călinescu […] expune şi analizează filozofia teoretică şi practică a acestuia. Până se va scrie un referat amănunţit despre Eminescu”[3].

Trebuie adăugate aici, într-o enumerare selectivă care se opreşte la jumătatea anilor ’30, şi studiile lui G. Ibrăileanu (la care Zarifopol se referă în alte intervenţii); capitolul din *Istoria civilizaţiei române* de E. Lovinescu; *Personalitatea lui Mihai Eminescu* (1926) de D. Caracostea; analizele lui Perpessicius; *Tradiţionalismul lui Mihai Eminescu* (1929) de Al. Dima; *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic* de C. Vlad şi mai multe „vieţi” ale poetului, romanţate: T. Păunescu-Ulmu, *Viaţa tragică şi romantică a lui Mihai Eminescu* (1928) sau literaturizate: romanele lui E. Lovinescu *Mite* şi *Bălăuca* (1934-35).

Aşa cum reiese şi din tabloul biografic schiţat de Paul Zarifopol, exegeza pe marginea lui Eminescu devine în anii ’20 şi ’30 una foarte dinamică. „Valorizările negative” ale omului şi operei, care au însoţit ascensiunea poetului în epocă, se estompează până la dispariţie. Accentele demistificatoare ale exegezei călinesciene sunt polemice în raport cu exegeza anterioară, nu cu persoana biografică. Semiozele asociate valorizării negative se anulează de la sine (semioza polemică şi parodică), fie îşi schimbă sensul, fiind integrate în câmpul mai larg al esteticului (semioza formală şi morală).

Tot acum iau naştere noi direcţii ale receptării. Astfel, poate fi observată formarea unei semioze biografice, reprezentată de cărţi foarte diferite ca metodă şi adresabilitate, precum cele ale unor T. Păunescu-Ulmu şi, mai târziu, Octav Minar, faţă cu biografia intelectualizantă a lui G. Călinescu. Această semioză este una dintre primele pe care o are în atenţie Zarifopol, dedicându-i mai multe articole. Din *Viaţa*

---

[3] Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. II, ediţie îngrijită, bibliografie, note şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, Minerva, 1971, p. 73.

tragică şi romantică a lui Eminescu îl interesează numai programul propus de titlu, ca simptom cultural al unui „spirit de mahalagism, absolut şi înnăscut în toate societățile”[4]. Ca analist al modului în care informația estetică (opera de artă) şi informația critică (prezentarea, „ideile despre” operă) se fixează în conştiința publicului, Zarifopol aduce o obiecție metodologică genului biografiilor romanțate, luând ca pretext cartea lui T. Păunescu-Ulmu: „Chiar fără acest mişmaş actual, capul oamenilor cultivați era plin de anecdote ridicule şi de erori neroade în domeniul biografic. Noul gen de hagiografie laică va desfigura încă mai rău cunoştințele istorice ale publicului. […] Biografia [artiştilor] se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înțeles, luminează activitatea lor superioară”[5]. Aşa cum se observă, Paul Zarifopol face distincția între biografia omului şi cea a artistului, mai exact între biografia, să o numim fiziologică şi socială, față cu biografia estetică. O astfel de biografie „estetică” propune G. Călinescu, care curăță receptarea lui Eminescu de „interpretările vulgar şi strâmb pioase”, demonstrând totodată o „pătrundere artistică” a faptelor[6]. Critica originală, „creatoare” şi în acelaşi timp precisă a lui G. Călinescu nu avea cum să nu fie, la începutul anilor 30, percepută ca un exemplu de cercetare adecvată obiectului său.

Apoi, tot acum, în anii ’30, se pun bazele unei receptări ideologice de specialitate, naționaliste (D. Murăraşu), dublată de o semioză naționalistă „extraliterară”, care va duce la anexarea lui Mihai Eminescu de către diferite mişcări politice. Mai puțin dezvoltată este semioza psihanalitică (C. Vlad), care reprezintă însă o noutate a acestei perioade. În sfârşit, dacă avem în vedere şi romanele eminesciene ale lui E. Lovinescu, care au apărut după moartea lui Zarifopol, putem vorbi şi de o semioză artistică.

Specializarea criticii literare în perioada de după 1900 face ca procedarea estetică în analiza literaturii naționale să o pună în umbră pe cea ideologică şi morală, încă activă la

---

[4] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 243.
[5] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 244.
[6] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 45-46.

sfârşitul secolului al XIX-lea românesc. Semioza estetică deschisă de Titu Maiorescu şi M. Dragomirescu este continuată, adesea cu instrumentele analizei metrice şi a figurilor, de G. Ibrăileanu (în studiul *Note asupra versului*), E. Lovinescu, D. Caracostea, Tudor Vianu, G. Călinescu. Însă, din cauza inerentei lipse de specializare a criticii literare de până la 1934, ca şi a peisajului foarte divers al acesteia, semioza estetică – predominantă – este contaminată de cea extraestetică, iar acest fapt reprezintă tocmai câmpul de atac al lui Paul Zarifopol. O critică estetică aşa cum o înțelege Zarifopol, bazată pe analiza textului ca „sistem de simboale" care nu travestesc şi nu exprimă sentimente, evenimente biografice, mişcări sociale, idei generale, este greu de întâlnit într-o formă pură. Trebuie precizat dintru început că poziția lui Paul Zarifopol a fost considerată de cei mai mulți dintre criticii săi drept una extremă, utopică în raport cu situația criticii literare autohtone, care era preocupată de variabile precum gradul de înțelegere artistică al publicului românesc sau propunerea unui canon național. Însă Zarifopol este mai degrabă un eseist, un observator şi un comentator, şi nu un critic literar propriu-zis. Metoda sa constă în ceea ce Heinrich F. Plett a numit critică pragmatică[7], având ca obiect de studiu predilect nu opera de artă, cât receptarea acesteia în câmpul de specialitate şi în rândul publicului. Pentru Zarifopol, care a fost acuzat în epocă de estetism, cel care analizează opera de artă (criticul) nu trebuie să fie un mediator între obiectul estetic şi marele public, care să „lanseze" scriitori, să-i canonizeze şi să îi explice în raport cu nişte constante precum orizontul național şi social sau diversele ideologii (în sensul larg atribuit termenului de Mihail Bahtin). Dimpotrivă, criticul trebuie să fie un analist care să definească estetic specificitatea operei, încercând să refacă în actul înțelegerii drumul invers al textului, până la *intențiile* (şi nu sentimentele sau ideile) artistului. În refacerea travaliului textual, analiza procedeelor artistice reprezintă cel mai indicat mijloc. De pe aceste poziții pune Zarifopol un diagnostic al exegezei eminesciene precum cel din *Maha-*

---

[7] Heinrich F. Plett, *Ştiința textului şi analiza de text*, traducere de Speranța Stănescu, Bucureşti, Univers, 1983.

lagism şi critică de artă: „E cumva absolut mai uşor, şi deci frivol, să analizezi o procedare artistică a lui Eminescu decât să aduni citate pentru a arăta – ce vede orice prost – că Eminescu e pesimist, şi a combina explicaţii din mahalagisme biografice şi banalităţi istorice? […] E în adevăr un minimum de înţelegere care se cere aici: să deosebeşti instinct, intenţii şi structură artistică în mijlocul unor complexe intelectuale, să le deosebeşti prin natura şi dispunerea simboalelor în care ţi se prezintă acele complexe […]. Altfel rămâne numai atât: fiindcă, din întâmplare, unul Eminescu *a scris* pe româneşte idei pesimiste, conservatoare şi aşa mai departe, atunci ai dumneata document scris despre pesimismul românesc, şi exploatezi documentul cum îţi convine”[8].

Paul Zarifopol polemizează probabil în acest text cu exegeza eminescologică secundară, nespecializată, însă referirile din alte articole ale sale indică faptul că îi are în vedere şi pe cei doi începători de tradiţie critică din secolului al XIX-lea, Maiorescu şi Gherea. Prin această mişcare, Zarifopol problematizează modul în care s-a format în epoca lui Eminescu receptarea de specialitate, care a furnizat o bună parte din „ideile primite” în receptarea de după 1900. Deşi Titu Maiorescu inaugurează în epocă receptarea estetică a liricii eminesciene, Zarifopol atrage atenţia că exegeza acestuia e mai puţin modernă decât se acceptă îndeobşte. Dincolo de „explicările extrem idealiste, cum am zice”[9], Zarifopol invocă în eseul *Diletantul şi tehnica* o replică apocrifă a lui I.L. Caragiale pentru a pune în discuţie modul în care Maiorescu a înţeles artisticitatea liricii eminesciene: „Pe spinarea lui Eminescu şi a mea s-au certat ani de zile Gherea cu Maiorescu, şi alţii, fără să se întrebe, o dată măcar, ce am vrut şi ce am făcut noi ca meşteşugari”[10]. După Zarifopol, „cei doi campioni ai criticii” din secolul al XIX-lea, Maiorescu şi Gherea, îşi dispută opera eminesciană de pe poziţii diferite din punct de vedere „politic”, şi nu „artistic”. El sugerează aşadar că Maiorescu, vorbind de „farmecul limbajului (semnul celor aleşi), o concepţie înaltă şi,

[8] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 239.
[9] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 46.
[10] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 433.

pe lângă aceste (lucru rar printre ai noştri) iubirea şi înţelegerea artei antice" – în *Direcţia nouă* – sau detaliind „îngrijirea pentru curăţirea formei" în *Eminescu şi poeziile lui*[11], nu face o analiză a „artisticităţii", ci încearcă să explice opera lui Eminescu. Zarifopol, care judecă de pe poziţia modernă a specializării ştiinţelor şi a primatului textual în critica literară, circumscrie polemic o metodă critică specializată, aşa cum am văzut, pe analiza procedeelor artistice: „Înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e acea operă, cum e făcută, din ce intenţii *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea ca *artă*, individual, şi ce e tradiţional. Căci nu „melancolia", nu „ideile reacţionare", nu femeia „cu braţe subţiri şi reci", nici budismul, nici dragostea de trecutul naţional sunt arta lui Eminescu"[12]. În ce constă însă „arta literară" a lui Eminescu, aşa cum doreşte să o definească Paul Zarifopol? Un punct de pornire în formularea unui răspuns la această întrebare ar putea fi observaţia făcută de Zarifopol despre raportul între originalitate şi tradiţie, ca respondent al unei anchete a „Adevărului literar": „Cred că în literatura lumii sunt rare apariţiile care să dea impresia unei uriaşe *inovaţii*, în aşa grad ca Eminescu. […] Prin factura şi prin substanţa ei, arta lui a făcut să se învechească dintr-o dată tot ce până' la dânsul era poezie şi literatură română. Proza lui Eminescu, atât de original abruptă sau periodizată, e surprinzător independentă de cea mai bună proză […] a contemporanilor, şi prin aceasta chiar mai *instructivă* poate decât oricare alta (s.n.)"[13]. În raport cu ce termeni de referinţă funcţionează însă cele două trăsături ale artei eminesciene pe care le-am subliniat? Desigur, aplicaţiile celor doi termeni, mai cu seamă ale celui de-al doilea, trebuie făcute în domeniul estetic. Mefient faţă de conceptul de tradiţie într-o cultură începătoare, precum cea de până la apariţia lui Eminescu, Zarifopol nu îl consideră pe acesta inovator al unei tradiţii naţionale. Eminescu este un „începător" în calitatea sa, de care

[11] Titu Maiorescu, *Critice*: *1840-1917*, I-II, ediţie îngrijită de Cornel Regman, Minerva, 1966.

[12] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 239.

[13] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 296.

se apropie cel mai mult I.L. Caragiale, de a fi „cel mai hotărâtor artist literar". Forța poeziei lui Eminescu nu rezidă în concepția filozofică, aşa cum susține Panait Cerna, pe urmele (parțiale) ale lui Maiorescu, ci în limbajul poetic.

Până la G. Călinescu, „farmecul" limbajului poetic eminescian a fost explicat preponderent formal, prin analiza metricii şi a figurilor, câteodată în legătură cu conținutul afectiv al versului. Zarifopol face critica acestei semioze, subliniind că ceea ce poeticianul Boeckh a numit „metrică gramaticală" nu se potriveşte analizei versului literar, antic sau modern. „Scandarea" versului antic are rolul esențial de a „actualiza valoarea lui muzicală, deci expresivă"[14]. Analiza versificației eminesciene întreprinsă de G. Ibrăileanu, care a reintrodus ca editor sonurile moldovenizante ale poeziei lui, este un exemplu reuşit de „metrică literară". Dar pentru Zarifopol puterea limbajului eminescian nu stă în muzicalitatea versului, dată de tehnica întrebuințării măsurilor şi dispunerii accentelor: „Tehnica e sistem de mijloace de expresie. Energia expresivă slăbeşte prin întrebuințarea majoritară. Între toate domeniile expresivității, cuvântul este cel mai rău subjugat trivializării. Artistul literar se luptă cu materialul cel mai fad, cel mai pătruns de ridiculele şi toate urâciunile depuse în vorbire de prostia comună"[15]. Tocmai din cauza trivializării continue a limbajului poetic, romanța eminesciană, ca şi versurile în spiritul acestei forme (precum „o oară de iubire") nu pot fi operă literară reuşită. Modelul lingvistic al romanței, compromis de uzul „mahalagesc" al poeziei Văcăreştilor, poate fi utilizat parodistic, dar nu mai poate fi actualizat estetic, pentru că sensibilitatea publicului urban s-a schimbat. Rezervele de liricitate ale versului eminescian stau altundeva, şi anume în folosirea creatoare a procedeelor de derivare şi de compunere lexicală ale limbii germane. Într-o notă polemică către G. Călinescu din 1934, *Poezie germană oaricare*, Zarifopol explică astfel incidența în poezia de tinerețe a unor ocurențe de tipul „răsgeme", „uşor măruntul mers",

---

[14] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 16.
[15] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 436.

„oglinda galben clară”, de o liricitate originală[16]. Dar limbajul mai are şi o altă funcţie poetică: opacizarea. Zarifopol crede că Eminescu însuşi urmăreşte programatic, după principiul modern, să opacizeze propriile versuri, alungând „înţelesul” în favoarea expresivităţii şi citează în acest sens o altă replică apocrifă a acestuia: „Pe mine nu mă preocupă înţelesul. O poezie nu trebuie înţeleasă în totul, continuu, căci dacă toţi bucherii de la şcoală o înţeleg, atunci nu mai e poezie”[17]. Principiul opacizării, al subminării epicului şi chiar a lumii ficţionale se aplică poate mai programatic în proza literară, „atât de original abruptă sau periodizată”[18] şi unde ideaţia filozofică reprezintă un cadru metatextual.

Atunci de ce consideră Paul Zarifopol că proza lui Eminescu ar putea fi mai „instructivă” decât a contemporanilor? Şi, mai ales, instructivă pentru cine? Modul de a face artă al lui Eminescu, ca şi cel al lui Caragiale sau, în spaţiul francez, al lui Flaubert, este instructiv în câmpul esteticii şi al tehnicii literare. Zarifopol optează polemic pentru un termen care, mai ales în cazul lui Eminescu, a fost folosit de o bună parte a exegezei pentru ideile pe care literatura acestuia, în special poezia, le-ar fi colportat. Pe de altă parte, artistul Eminescu ar fi putut fi instructiv şi pentru publicul poeziilor lui. Într-un loc din volumul *Despre stil. Note şi exemple pentru cei străini de subiect*, Zarifopol afirmă că „Eminescu şi Caragiale pregăteau trezirea conştiinţei specific artistice în scrisul românesc”[19]. Între opera lui Eminescu şi public s-a interpus mai întâi „semioza socialului” care, „tendenţioasă la culme, căuta şi vedea peste tot numai „tendinţe”, adică idei politice şi sociale în stare militantă”[20]. Ulterior, eminescianismul minor al operei lui Al. Vlahuţă a făcut pasul înapoi spre tradiţionalismul limbajului poetic, impunând un model foarte popular de „limbă românească scrupulos corectă, împodobită după o retorică şi o poetică imediat accesibile ştiutorilor de

---

[16] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 270.
[17] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 256.
[18] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 296.
[19] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 138.
[20] Idem, *ibidem*.

carte, de orice treaptă aproape”[21]. Prin acest proces, explicitată social prin critica tendenţionistă pe de o parte, şi printr-un hipertext popularizator (Vlahuţă) pe de altă parte, sensibilitatea modernă a poeziei eminesciene, ca şi îndrăzneala ei formală, programatică, s-au estompat pentru publicul larg.

Critica receptării eminesciene realizată de Paul Zarifopol se remarcă, aşa cum am văzut, prin discutarea relaţiei care se stabileşte între opera eminesciană ca atare, discursul critic ce o opacizează şi fiecare comentator al acesteia. Zarifopol propune o critică de investiţie personală, dar care identifică şi respectă „datele empirice” ale textului, deosebindu-le de cele conjuncturale: „Din haosul datelor empirice, spiritul extrage şi stilizează grupuri pentru a forma «obiecte» potrivite operaţiilor sale. Dar acest element subiectiv îşi află graniţele în calităţile datelor empirice. Aceste calităţi ne sunt impuse. Judecata şi bunul gust sunt regulatoarele acelei subiectivităţi esenţiale. Pentru a evalua un militar care ţi se prezintă ca atare, nu e potrivit să cercetezi cu exclusivă pasiune cum se poartă el ca ginere. După organizarea activităţii lui cauţi a înţelege ce vrea să fie un individ; şi *ideile* care inevitabil sunt implicate în cuvintele unui poet, în figurile unui pictor, sunt faţă cu lucrul de artă tot atât de neesenţiale, de nepoftite, de întâmplătoare cum e prezenţa soacrei în existenţa militarului. Şi cel puţin cine vorbeşte de artist şi de operă trebuie să le trateze ca întâmplătoare”[22]. Pentru Zarifopol, critica literară este în primul rând o problemă de opţiune şi selecţie, care presupune racordarea instrumentelor metodologice la obiectul estetic analizat.

În interpretarea şi explicarea operei lui Mihai Eminescu, Zarifopol pledează pentru adecvare şi specializare, sancţionând nu doar critica vulgarizatoare, ci şi receptarea ideologică, lectura biografistă sau „documentară” (care atribuie operei artistice o valoare de document al epocii la care trimite referinţa ficţională) din critica de specialitate. De asemenea, Zarifopol susţine importanţa fidelităţii redării textului original, mai ales în ediţiile specialiştilor. Greşelile din antologiile eminesciene „fără autor”, în ciuda circulaţiei lor, sunt mai

[21] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. I, p. 139.
[22] Paul Zarifopol, *op. cit.*, vol. II, p. 343.

puțin nocive decât cenzura de autoritate, ca aceea aplicată de Junimea antumelor, din considerente morale sau de bun gust estetic. Mai important însă, Paul Zarifopol propune o nouă perspectivă asupra „clasicilor” Eminescu şi Caragiale. Pentru Zarifopol, Eminescu nu poate fi un clasic: nici ca descendent al unei tradiții umaniste naționale pe care să o întruchipeze plenar, nici pentru faptul că ar reprezenta o „clasă” în ce are ea mai specific. Eminescu este un artist modern, în primul rând pentru că, prin travaliul estetic, îşi intelectualizează propria operă artistică.

Bibliografie selectivă

G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Eminescu, 1973.
G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, I, Bucureşti, Minerva 1976.
Iulian Costache, *Mihai Eminescu. Negocierea unei imagini*, Bucureşti, Cartea Românească, 2008.
G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească,* Bucureşti, Minerva, 1984.
Titu Maiorescu, *Critice*: *1840-1917*, I-II, ediție îngrijită de Cornel Regman, Minerva, 1966.
Heinrich F. Plett, *Ştiința textului şi analiza de text*, traducere de Speranța Stănescu, Bucureşti, Univers, 1983.
Paul Zarifopol, *Pentru arta literară,* vol. I-II*,* ediție îngrijită, bibliografie, note şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, Bucureşti, Minerva, 1971.

Abstract

This paper presents the reception of Mihai Eminescu’s work in the interwar period, with a particular view on Paul Zarifopol (1874-1934). Many perspectives (semioses) on Eminescu’s life and work are concomitantly active at this time. The aesthetic perspective is intersected by the social and ideological ones, a fact which is many times highlighted in Paul Zarifopol’s criticism. Zarifopol never wrote a full study on Eminescu, but he was interested in the relation between Eminescu’s work, criticism and the public. His comments and suggestions are very insightful and help configure a modern critical vision.

Eminescianismul. Câteva aproximații

Leonida MANIU
(maniucalinlucian@yahoo.com)

Dacă demersul filozofic de pretutindeni caută să pătrundă dincolo de aparențe, spre a descoperi esența proceselor și a fenomenelor, cercetarea literară încearcă, examinând complexitatea relațiilor dintre ambianța socio-culturală și creator, semnificat și semnificant, temele sau motivele literare universale și răsfrângerile lor în opere particulare etc., să se apropie de zonele inefabile ale unei alcătuiri artistice. Însă, indiferent de procedeele cu care aceasta din urmă își abordează obiectul (critica sociologică, critica impresionistă, psihocritica, critica stilistică, critica structuralistă, critica tematică etc.), finalitatea demersurilor sale nu diferă prea mult. Pentru a simplifica lucrurile, vom constata că putem aproxima misterul unui fenomen literar fie pornind de la analiza lui ca întreg, fie explorând semnificațiile unor concepte sau sintagme în care se reflectă totalitatea. Oprindu-ne asupra ultimei modalități, se cuvine să evidențiem câteva din cele mai fecunde *nuclee* în jurul cărora s-a dezvoltat discursul critic. Amintim pe cele mai cunoscute și mai eficiente: *câmpuri semantice revelatoare* (Leo Spitzer), *condensări afective* (Kenneth Burke), *cuvinte decisive* (Oskar Walzel), *focare* (Paul Valéry), *metafore obsedante* (Charles Mauron) etc.

Veritabile centre de concentrație afectivă și intelectuală, atari sintagme sau noțiuni au virtutea de a lumina dintr-odată nu numai bucata literară din care fac parte, ci și ansamblul unei opere în esența sa. De aceea, trebuie să le interpretăm ca pe niște inconfundabile și incontestabile puncte de maximă convergență ale *Weltanschauung*-ului unui scriitor, mărci ale personalității sale artistice. Totodată, devenind semnul distinc-

tiv al unui scriitor reprezentativ, aceste centre estetice devin, *ipso facto*, şi mărci ale ethosului unui popor.

În spaţiul culturii noastre, Eminescu este expresia celei mai incandescente combustii a energiilor spirituale româneşti. Precum pădurea există virtual în sâmburele de ghindă, după cum se afirma într-una din scrierile poetului, tot astfel în opera lui este condensată întreaga putere creatoare a poporului nostru. Asimilând în profunzime cele mai alese manifestări ale geniului nostru anonim (limba, folclorul, credinţele etc.), dar rămânând „om al timpului modern”[1], Eminescu şi-a spus cuvântul, solidar cu această trăsătură fundamentală a formaţiei sale, în toate compartimentele importante ale culturii din vremea sa, în artă, literatură, filozofie, istorie, drept, politică, economie etc. Aparenta lor diversitate este anulată însă de unitatea de concepţie care le străbate de la un capăt la celălalt: dragostea pătimaşă, dar nu fanatică de neam, cultul muncii, conştiinţa responsabilităţii, călăuzită de un imperativ etic cvasikantian, necesitatea dezvoltării organice etc. Indiferent de domeniul despre care scrie, angajarea poetului este totală, inepuizabilă parcă, iar discursul său nu poartă niciunde acea notă de diletantism ce caracterizează de obicei abordarea unor chestiuni şi vehicularea unor cunoştinţe atât de felurite. Eminescu scrie întotdeauna din chiar miezul lucrurilor, în perfectă cunoştinţă de cauză. Impresia de autentic care se degajă de pretutindeni, din fiecare pagină a operei sale, îşi are rădăcinile atât în cunoaşterea vieţii, cât şi în facultatea geniului de a intui, în calitate de forţă asemănătoare cu cea a naturii, esenţa celor mai diverse fenomene.

Pătrunzându-se, aşadar, de tot ceea ce a fost durabil în spaţiul şi în timpul românesc şi adăugând la toate acestea deschiderile venite dinspre literaturile şi filozofiile Occidentului, ca şi din cele ale Orientului, ale nordului şi ale sudului, Eminescu a realizat, prin opera sa artistică, o sinteză unică, dialogul românesc cu Eternitatea, sau, mai exact spus, Cartea Eternităţii noastre.

---

[1] Titu Maiorescu, *Critice*, vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 335.

În acest sens, frecvența pe care o cunosc, în creația sa de maturitate, principalele centre de iradiație ideatică şi estetică, epitetele *adânc, vechi, etern şi sfânt*[2], ca şi verbul *a trece*, cu derivatul său substantival *trecere*, nu pot fi lipsite de semnificație. Aici, în sfera semantică a conceptelor menționate, ca şi în cea a sinonimelor acestora, s-a plămădit, prin integrarea lor în contexte fonetico-lexicale tot mai adecvate, ceea ce ulterior s-a numit eminescianism.

Pentru a *„dezlega noaptea-adânc-a veciniciei”*, gândul poetului se-ntoarce *„îndărăt cu mii de veacuri”* (*Scrisoarea I*), înainte de Geneză, când *„nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna”* (*Rugăciunea unui dac*), adică în Absolutul primordial[3]. Capacitatea poetului de a se substitui gândirii mitice fiind uimitoare[4], *adâncirea* în timp se corelează cu *adâncirea* în spațiu. Îndreptându-se spre Părintele Ceresc, Luceafărul străbate imensitățile cosmice *„în tot atâtea clipe”* şi ajunge acolo unde *„nu-i hotar”*, iar *„vremea-ncearcă în zadar / Din goluri a se naşte”* (*Luceafărul*). Potrivit unei însemnări dintr-un manuscris, aflăm că poetul, devorat de romantica sete de spațiu şi timp, intenționa să-l facă pe Luceafăr să se avânte

---

[2] Tudor Vianu, în *Eminescu* (Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 178-233) sublinia importanța primelor trei epitete, în vreme ce George Popa observa frecvența celui din urmă, în lucrarea *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu* (Bucureşti, Editura Floare albastră, 2007, p. 5).

[3] În spiritul filozofiei lui Heidegger, Svetlana Paleologu-Matta interpretează *adâncirea* gândului eminescian până în zorii creațiunii ca „un efort de a ajunge, prin gândire, prin regresie, la origini, la *esențialul*, la izvoarele realului spre a identifica matricea Ființei şi, prin aceasta, sensul destinului. Deci nu cosmogonia în sine este importantă, ci solidaritatea ei cu ontologia, momentul cosmologic devenind o problemă ontologică” (*Eminescu şi abisul ontologic*, Timişoara, Editura Augusta, 2007, p. 137-138).

[4] „Geneza eminesciană – scrie G. Călinescu – referindu-se la cosmogonia *Scrisorii I*, are desfăşurarea mitului, deci a modului poetic celui mai înalt, cu deosebirea că în loc de obişnuitele divinități apar unități ermetice (prin îndoita lor funcțiune): Ființa, Neființa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Această metodă mitologică, cu sunete din gândirea modernă, e a lui Goethe şi nu e deosebită de a anticilor, fiindcă Jupiter, Febus, Diana, Venera sunt şi ele noțiuni despre univers (…). Noțiunile sunt aşadar foarte filozofice. Însă Eminescu le formulează mitic. (*Opera lui Mihai Eminescu*, vol. IV, B.P.T., Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 108-109).

mai departe prin eter, probabil dincolo de Absolut, aidoma Magului călător în stele.

Aproape tot în universul eminescian, fie venind din interiorul ființei, fie existând în afara ei, dezvăluie profunzimi nebănuite. În sfera sentimentului, iubirea poetului, cu rădăcini „în patima acumulată a tuturor generațiilor înaintaşe” a „unei rase întregi”[5], nu putea să fie decât *adâncă: „Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt”* (*Nu mă înțelegi*). În mod identic, alcătuirile naturii, *„adâncile dumbrave”* (*Memento mori*) sau expresia unor manifestări mai enigmatice ale omului, *„zâmbirea lui deşteaptă, adâncă şi tăcută”* (*Împărat şi proletar*) etc., se definesc în contextul unei dimensiuni similare.

Adâncimea în timp conferă înfățişărilor naturii, *„codri vechi de brad”* (*Strigoii*), lucrurilor făurite de om, *„corăbii învechite”* (*Împărat şi proletar*), trecutului mitic, *„Ăsta-i raiul Daciei veche,-a zeilor Împărăție* (*Memento mori*) etc., însuşirea de *vechi*. De aceea, înțelesurile fundamentale ale conceptului se precizează în cuprinsul întregii opere. Poetul este mândru de *vechimea* neamului său, ale cărui începuturi le întrevede în epoca geto-dacică. Pentru a urmări din interior legile devenirii noastre ca popor şi constituirea unei *forma mentis* specifică acestuia, el sondează trecutul începând cu momentul desprinderii istoriei din mit, continuă cu evocarea luptelor dintre daci şi romani, a migrației popoarelor şi sfârşeşte, plin de admirație, cu statul medieval făurit de Basarabi şi de Muşatini. Pe scurt, *vechimea* eminesciană atribuie entităților pe care le însoțeşte un statut de *autentic* şi *durabil*.

Meditând asupra impresiei pe care i-a făcut-o cunoaşterea filozofiei lui Kant, Eminescu observa că pentru acela care „a pătruns-o (...) timpul a dispărut şi eternitatea cu fața ei cea serioasă te priveşte din fiece lucru. Se pare că te-ai trezit într-o lume încremenită cu toate frumusețile ei şi cum că trecere şi naştere, cum că ivirea şi pieirea ta înşile sunt numai o părere”[6].

---

[5] G. Ibrăileanu, S*tudii literare*, Iaşi, Editura Junimea, 1986, p. 101-102.

[6] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Bucureşti, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, 1981, p. 549-550.

Lirica poetului nu este lipsită de reprezentări care se desfăşoară în vecinătatea acestor afirmaţii:

…Priveliştile sclipitoare,
Ce-n repezi şiruri se diştern,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gândului etern…
(*Cu mâne zilele-ţi adaogi*…)

Într-un cuvânt, tot ceea ce a fost, este şi va fi neschimbat, un adevărat *prezent etern*. Stelele *„vecinic pe ceruri colindează”* (*Strigoii*), iubirea devine *„setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă”* (*Nu mă înţelegi*), condiţia umană stă sub zodia unei nesfârşite suferinţe, *„suntem copii – etern nefericiţi”* (*Demonism*), moartea nu poate să fie decât o *„stingere eternă”* (*Rugăciunea unui dac*) etc. Însă la fel ca şi în cazul precedent – este vorba de epitetul *vechi* – obsesia *eternităţii* nu transpare numai la nivel lexical, ci se realizează în însăşi substanţa operei. „Fiind o stare de conştiinţă universală”, geniul „implică – după Svetlana Paleologu-Matta – şi nevoia lui adâncă de eternitate”[7]. Ca atare, creând în spiritul comuniunii dintre sufletul românesc şi natură, atât de evident şi în poezia populară, Eminescu a dat o dimensiune universală Eternităţii noastre. Înţelegerea morţii ca integrare firească în circuitul universal, starea de dor ca o aspiraţie perpetuă spre împlinire, trăirea farmecului şi bucuriilor existenţei, din perspectiva vremelniciei lor, de unde un indefinibil sentiment al melancoliei, puternica solidaritate cu valorile tradiţiei etc., reprezintă principalele ipostaze ale acesteia. De aceea, dincolo de muzica sonorităţilor verbale, de mişcările contradictorii sau consonante ale sentimentelor şi ideilor şi, nu în ultimul rând, de „ecourile intelectuale” (G. Călinescu) ale versului, armonia eminesciană vine din adâncimi insondabile, greu de definit, în care elanurile creatoare ale poetului se confundă cu perfecţiunea ritmurilor cosmice:

---

[7] Svetlana Paleologu-Matta, *op. cit.*, p. 87.

…Şi dacă stele bat în lac
Adâncu-i luminându-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninându-mi gândul…
(*Şi dacă*…)

În nexul sincretic *floare-om-stea*, în folclorul nostru, ca şi la unii filozofi vechi, există intuiţia exactă a acestui fenomen: „Ayant contemplé les mouvements périodiques de l'intelligence dans le Ciel – scrie Platon, în dialogul *Timaios* –, nous les utiliserons en les transportant aux mouvements de notre propre pensée, lesquels sont de même nature, mais troublés, alors que les mouvements célestes ne connaissent pas de trouble. Ayant étudié à fond ces mouvements célestes, participant à la rectitude naturelle des raisonnements, imitant les mouvements divins qui ne comportent absolument aucune erreur, nous pourrons stabiliser les nôtres, qui ne cessent point d'errer"[8].

Ultimul epitet, *sacrul*, purtător al unei valori supreme, transfigurează, graţie acestei încărcături, întreaga Eternitate românească. În fond, frecventa incursiune în starea pură şi necondiţionată a genezei, în care contrariile stau alături, iar plenitudinea puterilor vitale primare se manifestă plenar, nu este decât o tentativă de instalare în sacru. „Omul religios – scrie Mircea Eliade – se străduieşte mereu să se regenereze, să se reînnoiască, reintegrându-se periodic *perfecţiei începuturilor*, adică regăsind sursa primară a Vieţii, când Viaţa, ca orice Creaţie era încă *sacră*, pentru că de-abia ieşise din mâinile Creatorului"[9]. O atare sacralitate este condensată şi conservată în mituri. Recreând lumea după chipul şi asemănarea sa, poetul îi conferă acesteia un alt nimb de spiritualitate. Cuvântul inspirat însă despică veacurile şi regăseşte primordiala sacralitate a naturii şi vieţii. Nu fără temei, Eminescu intuieşte relaţia *sacrului* cu *adâncul: „Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt"* (*Nu mă înţelegi*). Este meritul emi-

---

[8] Platon, *Oeuvres complètes* Paris, Société d'Edition „Les belles lettres", tome X, p. 165.

[9] Mircea Eliade, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 212.

nescologului ieşean George Popa de a fi arătat că, exceptând scrierile religioase, nici unul din scriitorii noştri nu a folosit atât de frecvent cuvântul *sfânt.* În universul poetului, totul – graiul strămoşilor, *„spusa voastră era sântă şi frumoasă”* (*Epigonii*), firile vizionare, *„sânte firi vizionare”*, id., expresia figurii umane *„un zâmbet trist şi sfânt”* (*Strigoii*), ora de iubire, *„ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm”* (*Sonet II*), mormântul mamei, *„Deasupra criptei negre a sfântului mormânt”* (*O, mamă...*), natura *„teiul sfânt şi dulce”*, id. etc.), pare învăluit într-o adâncă evlavie. „Eminescu – scrie criticul – a transformat lumea umană într-un sanctuar, în care se efectuează euharistia cosmică, transformarea lucrurilor în idealităţi sfinte”[10]. Nu întâmplător, asupra celui care nu se comportă în acord cu normele credinţei străbune, conştiinţa colectivă a aruncat cel mai pustiitor blestem: „Cine n-are nimic sfânt / N-aibe loc pe-acest pământ”. În felul acesta, într-o Europă, care începea să piardă suportul metafizic al actelor sale spirituale, proclamând moartea lui Dumnezeu (Nietzsche), revenirea la *sacru* reprezintă o redobândire a conştiinţei valorilor şi, implicit, o deschidere spre universal.

În sfârşit, între noţiunile care numesc acţiuni (la care adăugăm şi derivatele lor substantivale), ponderea, în ceea ce priveşte frecvenţa, pare a o deţine verbul *a trece (trecerea)*. Uriaşa roată a devenirii mişcă deopotrivă aştrii şi istoria umană. Geneza din *Scrisoarea I* şi cea din *Luceafărul* reprezintă cel mai măreţ act al său, iar succesiunea tablourilor din *Memento mori* nu este decât o altă ilustrare a sa, pe alt plan. Două versuri închid în conciziunea lor adevărul şi măreţia concepţiei:

…Veşnica trecere –
Asta e tot…
(*Stelele-n cer*)

Mărci inconfundabile ale unei opere de excepţie, aceste concepte ne introduc în miezul de foc al imaginaţiei şi gândirii

[10] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, Iaşi, Editura Timpul, 2005, p. 78.

eminesciene. Pe de o parte, ne întâmpină *eternitatea* cu fața sa fascinantă şi neschimbată, pe de altă parte, asistăm la ineluctabila transformare a lumii. Prezența unei concepții dinamice despre mişcarea universală nu exclude existența unor idei eleate ale gândirii sale, însă nici nu îngăduie exprimarea unei concluzii definitive, ca aceea a lui Tudor Vianu: „Viziunea lui Eminescu asupra lumii – scrie acesta – este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri este expulzat”[11]. În realitate, *Weltanschauung*-ul eminescian include o antiteză ce înglobează în substanța sa fundamentele gândirii eleate şi heraclitiene, bazele filozofice ale culturii europene. Este evident că imaginea schopenhaueriană a soarelui care, după ce apune, răsare în alt orizont, a rămas o reprezentare a prezentului etern. Există, cu alte cuvinte, o entitate (Archaeus), care, în ciuda schimbărilor sau înnoirilor din natură, continuă să fie identică cu ea însăşi.

…Când unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum când soarele apune
El şi răsare undeva…
(*Cu mâne zilele-ți adaogi*)

Însă la fel de adevărat este şi faptul că, altădată, stingerea unui soare este urmată, potrivit veşnicei legi a devenirii universale, de naşterea altui soare:

…Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare…
(*Luceafărul*)

Puternicele accente heraclitiene de aici nu sunt decât un reflex al percepției poetice eminesciene a lumii. Astfel, dacă, în sistemele derivate din platonism, aştrii sunt înzestrați cu nemurirea, în alte situații, aceştia par a se supune nimicirii. Între aceste două atitudini filozofice, nu sunt însă granițe de

[11] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 97.

netrecut, diferențele putând fi apropiate până în punctul de a fuziona. Într-o versiune a *Glossei*, există următoarele versuri:

…Peste-un an revin în stoluri
Paseri, ce se-ntind să plece,
Într-a vieții două poluri
Totul stă, şi totul trece…

Fără să respingem participarea valorilor filozofice (sau de altă natură) la crearea celor artistice, trebuie să subliniem că explicarea acestora din urmă trebuie făcută nu dinspre filozofie, morală etc. spre poezie, ci invers, în spiritul valorii dominante.

În esență, grupându-le în sfera semantică a *statornicului* (*adânc, vechi, etern şi sfânt*) şi a *nestatornicului* (*a trece, trecerea*), aceste puncte de convergență a energiilor creatoare îndeplinesc o dublă funcție: pe de o parte, reflectă întregul care le conține, pe de alta, îi conferă acestuia gravitate şi elanuri metafizice. Totodată, ele ne dezvăluie modul specific eminescian de a-şi reprezenta lumea, pendularea între încântarea față de aparenta *eternitate* a alcătuirilor ei terestre sau a iluziilor omeneşti şi conştiința implacabilei lor *efemerități*. De aici, farmecul învăluitor al melancoliei sale, tonalitatea sa unică. Dar întrucât *„tot alte unde-i sună aceluiaşi pârâu”*, ceea ce părea de neîmpăcat se adună şi se clarifică într-o largă viziune cvasidialectică *sui generis.* Pârâul *adânc*, *vechi* şi *sfânt* al Eternității noastre este primenit mereu de undele trecătoare ale vremurilor, dar continuă să rămână românesc.

Zusammenfassung

Das Studium nimmt sich vor die Essenz des „Eminescianismus” zu definieren, aus dem Standpunkt einiger ideatischen Kerne (Eigenschaftswörter: *adânc* – tief; *vechi* – alt; *etern* – ewig; *sfânt* – heilig und das Zeitwort *a trece* – vergehen) in denen fast die ganze Substanz des Weltraumes, die der Dichter geschaffen hat, sich konzentriert. Damit wir dem Verständnis des Phänomens eine endgültige Erklärung geben, bleibt uns nichts anderes übrig als daβ wir die erwähnte Substanz in Konsonanz mit den kosmischen Rhythmen bringen, woher Eminescus Harmonie erscheint.

Reinventând lectura scriitorilor supra-canonici

Iulian COSTACHE
(iuliancostache@hotmail.com)

În cadrul culturii române, Eminescu face parte, alături de un Caragiale sau Creangă, pentru a ne opri, deocamdată, la autorii proveniți din secolul al XIX-lea, din galeria acelor scriitori de marcă, ce pot fi regăsiți, simultan, în top-urile tuturor canoanelor, atât a canonului oficial, cât şi a canonului critic, estetic sau didactic etc. Pe de altă parte, ei intră într-o categorie a scriitorilor ce au devenit „inevitabili" în cadrul oricărei curricule, de orice nivel educațional, începând de la şcoala primară până la cea (post)doctorală, clasându-se deopotrivă într-un canon trans-istoric, specific „duratei lungi" a istoriei (Fernand Braudel). În alte culturi, tipologia acestor scriitori supra-canonici, care populează imaginarul eroic colectiv, cuprinde autori de genul unor Dante, Goethe, Cervantes, Shakespeare, Tolstoi sau Dostoievski. Consensul în privința selecției lor canonice este consacrat la nivel de dicționare, enciclopedii, istorii şi manuale etc.

Un alt simptom după care putem recunoaşte scriitorii sau operele ce țin de paradigma celei mai înalte consacrări canonice (adevărate evergreen-uri ale curriculei obligatorii) este prezumția supra-interpretării, asociată printr-un reflex direct cu prejudecata populară că despre aceşti scriitori s-a spus deja totul. Într-un astfel de context, din moment ce nimic nu pare a fi nou sub soare, traseele de interpretare critică a semnificațiilor operelor respective par a fi blocate într-o predictibilitate sufocantă. Eventualele tentative hermeneutice care ar risca să anunțe promisiunea unei viziuni noi pe un subiect ca acesta

sunt privite cu o condescendență apriorică: cum ar mai fi posibil să se imagineze ceva nou, din moment ce totul a fost deja spus? Mai mult chiar, se observă că tabieturile curente ale comprehensiunii unui text asociază senzația de supra-sațietate interpretativă cu frecventarea unui câmp relativ limitat al referințelor critice, devenit monopol sui-generis, marcând în cele din urmă posibilitatea instalării unor reductive certitudini ultime. În același timp însă, cu cât aglomerarea bibliografiei critice din jurul scriitorilor supra-canonici crește în ritm cotidian, sentimentul de înnoire a percepției unei opere de maximă consacrare pare a se disipa, eșuând în plictis hermeneutic.

În atari condiții, prezumția supra-interpretării face pereche suspectă cu fenomenul pre-lecturii: în legătură cu astfel de opere se răspândește foarte ușor nu doar prejudecata că despre ele s-a spus tot ce era de spus, ci mai mult chiar riscă să se răspândească – ca o circumstanță agravantă – credința că operele respective par a fi cunoscute fără a fi (eventual) citite sau, mă rog, re-citite. Căci, într-adevăr, cine nu știe ce e cu *Romeo și Julieta* sau care e povestea lui *Hamlet?* Cine nu știe cine este Don Quijote și ce pățanii curtenești îl leagă de Dulcineea? E cineva care nu știe povestea *Luceafărului*, a *Scrisorii pierdute* sau a *Amintirilor din copilărie?* Astfel de subiecte par a fi dinainte știute, (re)lectura putând funcționa cu regim de dispensă. Există o „rumoare culturală” care animă ca o anvelopă de zvonuri proximitatea acestor opere și care permite (pseudo)cititorului să aibă păreri, de nu chiar certitudini ferme, în legătură cu opere atât de cunoscute, încât par să țină de un patrimoniu ancestral. În acest sens, pentru a verifica amploarea fondului de percepții bazate pe pre-lectură, care alimentează o impresionantă arhivă de rumori culturale, preluate și neverificate, este suficient să ne amintim faptul că, spre exemplu, cu toții suntem încredințați că Eva l-a sedus pe Adam convingându-l să muște dintr-un măr. În schimb, nici una din edițiile bibliei nu suflă nici măcar o vorbă despre măr. Pretutindeni apare „pomul cunoașterii”. Și, totuși, noi ducem mai departe cu noi această formă de perpetuare a „pre-lecturii”.

De asemenea, scriitorii și operele supra-canonice pot fi recunoscute inclusiv după clișeele puse în circulație pe seama

lor. Consacrarea unor formule de tipul *„Luceafărul poeziei româneşti”*, *„lebăda de pe Avon”* şi multe altele asemenea reprezintă simptomul substituirii unei relații autentice angajate cu o operă printr-un simulacru de comunicare, clişeul îndeplinind aici funcția unei proteze. Acesta poate fi semnul unei noi etape, a solidificării prejudecăților ce roiesc în jurul subiectelor respective. La fel cum extragerea apei din beton transformă materialul de construcție într-o substanță definitiv rigidă, lipsindu-l de orice flexibilitate, tot astfel consacrarea clişeelor anunță, cel puțin pentru o parte a publicului consumator de cultură, intrarea într-o epocă a triumfului ghipsului asupra flexibilității hermeneuticii.

Nu în ultimul rând, autorii supra-canonici mai pot fi recunoscuți pentru bunul motiv că, la un moment dat, datorită celebrității, ei încetează să mai fie simpli scriitori. Astfel, autorul ajunge să nu-şi mai controleze propria imagine, aceasta fiind dislocată din câmpul producției literare, estetice, pentru a fi livrată unui circuit de întrebuințare larg cultural, pentru ca mai departe imaginea unora dintre eroii scrisului literar să devină brand, cu consecința ataşării acestuia circuitului de consum. Ce se întâmplă cu un scriitor când celebritatea îl face să nu mai fie „tipărit” în „edituri” uzuale, ci de-a dreptul de către „editura” cu cel mai mare tiraj din țară, recte: Banca Națională? Atunci, scriitorii pot fi (ex)puşi pe bani, iar cărțile pot ajunge să foşnească aidoma bancnotelor: „Uite că-ncet-încet am strâns şi eu o carte. Cu hârtii de-o sută în loc de foi şi din când în când câte-o dantelă-ngălbenită printre pagini. O răsfoiesc acum visând la blănuri pentru mama, la rochii de mireasă şi sticle de parfum, şampanie pentru toată lumea. Cine n-ar vrea să o răsfoiască? Cine n-ar vrea s-o aibă-n biblioteca lui? Şi-am să scriu vreo două-trei volume să lase urme adânci în conştiințe, să schimbe viața oricărui cititor. Dantele-am pus, aşa, din slăbiciune, ca să mai aibă ce citi şi cei cu cecuri multe” (Cristian Popescu).

Cum îi citim pe aceşti autori supra-canonici? Pot fi citiți în continuare cu plăcere? Putem vorbi despre actualitatea sau inactualitatea unui atare scriitor sau – poate, mai curând – despre capacitatea (ori chiar incapacitatea) noastră, ca cititori,

de a reinventa, printr-o lectură creativă, sensuri noi, actuale ale unei opere. În aceste condiții, se pare că pariul pus pe cititor nu face decât să sporească tensiunea conceptului de literatură, căci într-adevăr: nu autorul se epuizează, devenind inactual, ci mai curând cititorul este cel care se epuizează, extenuându-şi propria imaginație creatoare.

Tema anunțată în interogația din titlu – este cu putință relectura scriitorilor supra-canonici? – trimite la o temă fundamentală în filozofie: este cu putință noul? cum este cu putință înnoirea, cum poate fi depăşit riscul tautologiei?, reprezentând o parafrază după titlul unei scrieri a lui Constantin Noica, care sintetizează această problematică în *Schiță pentru istoria lui cum e cu putință ceva nou*, text ce a fost la origine teza de doctorat a autorului: „… problema fundamentală «Cum e cu putință ca spiritul să nu fie la nesfârşit tautologic, ce anume îl însuflețeşte, în ce măsură devine, cu alte cuvinte cum se înnoieşte neîncetat» stă, chiar atunci când nu e limpede pusă, în inima oricărei filozofii viabile" (C. Noica).

* * *

Într-una din prozele sale, Jorge Luis Borges propune cititorilor, cu binecunoscutul său aer candid, un joc de strategie literară, încercând să ofere un răspuns la aceeaşi problemă a lui *cum e cu putință ceva nou?*, cum e posibil ca o operă genială, banalizată în urma publicării în tiraje colosale, să mai ocazioneze interpretări înnoitoare? Ni se reaminteşte, astfel, faptul că literatura rămâne, în fond, un joc, un imens joc de strategie, care implică interacțiuni şi negocieri multiple ce nu merită a fi ignorate în încercarea de a restitui jocului atât dimensiunea sa funcțională, cât şi pe cea hedonistă.

Pornind de la sesizarea faptului că, în chip paradoxal, tocmai scriitorii canonici şi operele celebre ale umanității riscă să devină victimele unui dezechilibru dureros, încât operele cele mai demne de *ad-mirare* ar putea să nu mai stârnească publicului nici o *mirare*, Borges prezintă în proza *Pierre Menard, autorul lui Quijote* povestea unui cărturar din cel de-al XX-lea veac, care se hotărăşte să re-scrie *Don Quijote*,

romanul lui Cervantes, tocmai pentru a reabilita şansa unei opere celebre de a-şi uimi în continuare cititorii.

Menard este indignat de faptul că un roman de aventuri, precum *Don Quijote*, devenit între timp foarte popular publicului, a sfârşit prin a fi insuportabil de previzibil, inclusiv pentru cei care nu l-au (prea) citit. Nimeni nu mai este astăzi uimit că Don Quijote urmează să se bată cu morile de vânt, toată lumea ştie că urmează a-i face curte Dulcineei etc., încât romanul pare să fie vidat tocmai de sensul imprevizibilului, al insolitului şi al aventurii: „Quijote a fost înainte de toate o carte plăcută; acum este un prilej de urări patriotice, de mândrie gramaticală, de obscene ediţii de lux" – îşi explică personajul lui Cervantes panica faţă de plictisul hermeneutic ce pare a înconjura un astfel de text.

Povestea lui Menard este ea însăşi deja cunoscută: încercarea de *re-scriere* a romanului lui Cervantes devine, treptat, o *transcriere*, cu singura diferenţă că noul roman, identic *în literă* cu cel vechi, avea să poarte pe copertă numele unui alt autor: nu Miguel de Cervantes, cum ştiam cu toţii, ci Pierre Menard!

Şi, totuşi, jocul de strategie deschis de Borges evită, în cele din urmă, eşuarea într-un banal plagiat, pentru motivul că „noul" text al romanului, deşi identic cu cel vechi din punct de vedere *literal*, nu reprezintă însă o reducţie tautologică a acestuia, atâta timp cât sensul *literar* al „noului" roman este diferit. Avem aici de-a face cu o provocare a re-lecturii, cu pariul reinventării semnificaţiilor unei opere canonice, pornind de la asumarea minimei infidelităţi creatoare faţă de tradiţia interpretativă. Noul Quijote, scris de un autor de secol XX, ne poate duce cu gândul la altceva decât la un erou de roman cavaleresc din secolul de aur al literaturii spaniole: am putea avea în noua ipostază a personajului un intelectual care îşi părăseşte biblioteca pentru a-şi asuma aventura civilizatorie a spaţiului public. Aici însă, în arena publică, orice semnificaţie poate fi distorsionată şi orice gest de „onestitate cavalerească" poate fi răstălmăcit în simplă „nebunie". Spaţiul public contemporan rămâne, în continuare, o provocare pentru eroul intelectual, geometria acestuia (variabilă şi, desigur) girând

mai curând predispoziția unui spațiu polimorf de a devora eroii decât de a-i alinta.

Povestea evocată de Borges arată că, dincolo de viziunea idilică asupra marilor creatori, operele canonice nu trăiesc, aşa cum ne-am putea imagina, într-un veritabil paradis al interpretărilor, acolo unde capodoperele ar beneficia, în chip statutar, de interpretări mereu noi. Dimpotrivă, transformarea acestor valori în opere de vitrină (unde nu plouă niciodată, iar soarele este neobosit ca un neon!) poate să anuleze şansa ființării într-un paradis autentic, livrându-le unui eden muzeificat.

Astfel, oferta „operei deschise" şi teoria „ilimitării simbolice" a capodoperei, despre care vorbeşte Umberto Eco, construite pe promisiunea unor astfel de opere de a ocaziona apariția de noi şi noi interpretări, se dovedesc a fi mai curând nişte constructe teoretice, din moment ce, în practică, toată lumea se confruntă cu o rată extrem de lentă de reîmprospătare a imaginii scriitorilor canonici şi cu perioade istovitoare petrecute în aşteptarea unei noi interpretări inovative.

În fapt, infinitatea interpretărilor unui text este doar o posibilitate teoretică, întrucât, în ordine concretă, asta ar însemna ca despre un text să se poată construi, cu egală legitimitate, orice ipoteză de lectură, ceea ce în mod evident este imposibil, căci acest lucru ar duce, practic, la pulverizarea textului interpretat. Or, însuşi Umberto Eco avea să revină în *Limitele interpretării*, pentru a aduce corecții teoriei ilimitării simbolice a capodoperei.

Şi dacă autorii canonici sunt supra-expuşi interesului public, iar despre ei se scrie în continuare foarte mult este inevitabil să avem o senzație de *suprainterpretare*, ceea ce, totuşi, în ordine concretă nu se prea adevereşte, căci simpla statistică a textelor critice dedicate unui autor, în absența unor interpretări noi, care să schimbe ceva în tradiția interpretativă, nu vine decât să marcheze acelaşi sentiment de plictis hermeneutic, care acompaniază, pe lungi durate de timp, opera marilor creatori.

În schimb, interpretările care izbutesc să aducă ceva cu adevărat nou, care par să schimbe sau să împrospăteze viziunea asupra unui scriitor canonic, sunt foarte rare într-o cultură.

Astfel, în eminescologie vorbim de trei mari critici, creatori de viziuni interpretative, ce au marcat istoria interpretativă a operei eminesciene: Maiorescu, Călinescu şi Negoiţescu.

Or, din acest punct de vedere, în descendenţa celor trei mari paradigme critice eminesciene, era constatabilă o anxietate crescută a orizontului de aşteptare a publicului actual, care de mai multă vreme semnala faptul că era nevoie de un „alt" Eminescu, de o viziune nouă asupra operei sale, care să pună această operă în acord cu o nouă sensibilitate şi o nouă paradigmă epistemică, cea post-modernă.

Celebrul numărul din *Dilema* (nr. 265/1998), în care era dezavuat excesul de mitizare a figurii eminesciene şi care a prilejuit nenumărate contra-replici publice, nu constituia decât un semnal de alarmă în legătură cu necesitatea reinventării unui nou contract de lectură cu opera eminesciană, care să fie plauzibil din perspectiva sensibilităţii publicului de astăzi. Sigur că accentele demitizante, venite din partea unei generaţii ce suportase excesul de oficializare a figurii eminesciene, în ultimul deceniu de comunism (anii '80), erau de înţeles în acest context, fapt cu atât mai vizibil cu cât, o următoare promoţie de critici literari, cu o perioadă de formare împlinită în afara comunismului, reanalizând situaţia mitului eminescian după încă un deceniu, în *Observator cultural* (nr. 444/2008), îşi va aşeza percepţia sub un alt semn: „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul".

Între timp, izbutiseră să apară o serie de studii înnoitoare, cel mai adesea ale unor universitari tineri, precum: Caius Dobrescu, Ioan Stanomir, Ioana Bot, Pompiliu Crăciunescu, la care trebuie adăugate cărţile Ilinei Gregori, Monicăi Spiridon, Rodicăi Marian ori a Viorică S. Constantinescu, sau *last but not least* studiul din 1982 al lui Dan C. Mihăilescu (devenit între timp un fel de precursor al acestei viziuni noi, „neconvenţionale"), fiecare încercând, cu mijloace specifice, să aducă o serie de schimbări în abordarea scrisului eminescian. Să nu uităm marea revelaţie nu doar a ultimelor decenii, datorată Christinei Zarifopol: corespondenţa inedită dintre Eminescu şi Veronica Micle, care a modificat esenţial imaginea acestui cuplu, reapropiind-o de izvoarele pure ale romantismului tra-

gic, pe care acelaşi Dan C. Mihăilescu a valorificat-o în volumul *Despre omul din scrisori. Mihai Eminescu* (2009).

În registru academic, rămân de asemenea valoroase şi actuale referinţele privind scriitorul şi climatul cultural al epocii din studiile unor Petru Creţia, Dimitrie Vatamaniuc, Dan Mănucă, alături de lecturile mereu atente ale lui Constantin Cubleşan, Nicolae Mecu, Al. Dobrescu sau precizările editoriale ale lui Nicolae Georgescu, ca şi deosebit de meritoriile instrumente de lucru realizate de către Academia Română (bibliografii, dicţionare şi chiar editarea manuscriselor eminesciene!), de Ion Oprişan şi Th. Vîrgolici, sau de colectivul de la Iaşi, coordonat de regretatul D. Irimia, ori studiile de eminescologie coordonate de Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor.

Peste toate aceste studii, editarea de către Academia Română a manuscriselor eminesciene (12 volume), de către un colectiv coordonat de acad. Eugen Simion, precum şi completarea editării operei cu volumele privind bibliografia referinţelor eminesciene (volume cotate cu nr. XVII), reprezintă finalizarea editării unei opere exemplare pentru cultura română, care, preţ de mai bine de o sută de ani de la moartea scriitorului, a părut a sta în umbra utopiei borgesiene a cărţii, a operei aflată în continuă germinaţie, o nesfârşită carte a tuturor cărţilor. Un veac de editare, lung, cât un veac de singurătate, într-o cultură altfel tânără, în care de la *Scrisoarea lui Neacşu*, de la 1521, scrisul nu a îmbătrânit, dovedindu-se în continuare neistovit. Păcat că civilizaţia ediţiilor critice nu a apucat, într-o astfel de cultură în care, altfel, sunt multe de făcut, să se reverse cu îndestulare şi asupra celorlalţi autori care ar merita din plin acelaşi tratament.

După realizarea acestei integrale a editării operei eminesciene, următoarea urgenţă culturală ar fi aceea a realizării unei integrale a receptării eminesciene, încât conştiinţa de sine şi istoria eminescologiei să poată fi reprezentate în integralitate. Astfel, jocul literar ar putea fi evidenţiat în solidaritatea dintre cei doi versanţi ai săi: cel al creaţiei şi cel al lecturii, receptarea literaturii fiind umbra care însoţeşte textul pretutindeni.

Gestionarea eminescologiei ca „ştiinţă eponimă”, care preia numele disciplinei de la cel al eroului căruia i se dedică, reprezintă în altă ordine de idei şi o modalitate de gestionare a unei memorii colective şi a hărţilor simbolice ale unei comunităţi. În patrimoniul unei culturi nu intră doar opera scriitorului ca atare, ci şi receptarea sa, întrucât lectura reprezintă nu altceva decât o re-inventare a operei printr-o investiţie imaginativă. Am spune chiar că ideea de literatură nu se poate reduce la textul operei literare, ci cuprinde şi imaginea operei, aşa cum este ea creată de critica literară sau de lumea cititorilor, în sens larg. Un text literar fără receptare ar fi incomplet şi, în nici un caz, nu poate însemna literatură, după cum partitura unei simfonii nu înseamnă muzică, în absenţa unui interpret care să transforme semnele de pe portativ într-o vrăjire de sunete.

Această integrală a receptării se construieşte ea însăşi ca un evantai, cu mai multe sectoare de cerc. Astfel, în seria de *Opere*, Editura Academiei a editat deja mai multe volume masive cu referinţe critice despre opera lui Eminescu, iar Ion Oprişan a început editarea unui *Corpus al receptării critice a operei eminesciene*. Desigur, înţeleasă ca fenomen de mentalitate şi nu doar ca unul estetic, eminescologia se învecinează cu istoria mentalităţilor şi cea a imaginarului colectiv, încât spectrul documentelor de înregistrat ar depăşi cazuistica jocului estetic, aşa cum cu fidelitate înregistrează corpusul de referinţe al Academiei.

Doar că, pentru publicul larg, un astfel de instrument tehnic echivalează, probabil, mai curând cu un fel de carte de telefon. Sigur că ar mai fi nevoie, în continuare, de transformarea acestei cărţi de telefon într-o poveste, într-o naraţiune, care să arate cum o carte cu numere de telefon poate să devină romanul unei genealogii culturale. O astfel de istorie a eminescologiei (comparabilă cu o istorie a shakespeareologiei etc.), în integralitatea formelor sale de manifestare, care să acopere întregul traiect istoric al eminescologiei, nu există.

Volumul *Eminescu. Negocierea unei imagini*, în care am urmărit receptarea lui Eminescu de până la anul 1900, propunea, dacă vreţi, primul act al unei astfel de aventuri a recon-

struirii unei istorii a eminescologiei. Am intrat în această aventură convins că, dacă creația rămâne un eveniment unic, lectura este în schimb multiplă. Or, dacă sensurile şi tainele unei opere nu pot fi epuizate, încât avem în continuare un singur Eminescu, un singur Goethe, Dante ori Cervantes, lectura este în schimb multiplă şi ea este aceea care face să avem, grație implicării creative a criticilor sau istoricilor literari, ce inovează în interiorul tradiției interpretative, întocmai ca la o partidă de şah simultan, mai mulți „Shakespeari", mai mulți „Emineşti" etc.

Am parcurs istoria receptării lui Eminescu de până la 1900 cu sentimentul că această epocă de început reprezintă o experiență de lectură unică, în care avem pentru început o eminescologie fără conştiința eminescologiei şi o polarizare a valorizărilor ce nu va mai fi de regăsit ulterior. Frecventarea unei astfel de etape reprezenta o şansă rară de a renunța la imaginea „noastră" despre Eminescu şi a recurge la imaginea „lor", o ocazie de a dezamorsa stereotipiile noastre de percepție, pentru a le putea examina pe ale altora. Recursul la această imagine a contemporanilor poetului putea, desigur, să conțină şi un avertisment, aşa cum pe oglinda retrovizoare stă scris: obiectele văzute în oglindă pot apărea mai apropiate decât sunt în realitate.

Desigur, într-o istorie cuprinzătoare a eminescologiei, un loc special revine şi *Studiilor eminescologice*, revista acestui simpozion, de-a lungul a 14 ediții, inițiat de regretatul profesor Ioan Constantinescu. Acest colocviu a devenit şi continuă să fie, grație organizatorilor de astăzi, o instituție construită pe un concept al generozității intelectuale, față de care minima obligație este aceea de a duce acest exercițiu în viitor, încât să nu lăsăm viitorului riscul de a avea – ca şi în alte cazuri celebre – instituții fără personalități şi, prin urmare, eminescologie fără eminescologi.

Studii culturale

Eminescu şi religia artei

Lucia CIFOR
(luc10for@gmail.com)

Lucrarea de faţă se situează la graniţa dintre studiile culturale şi studiile literare, ştiinţe aflate astăzi într-o competiţie din ce în ce mai evidentă şi pe teritoriul eminescologiei. Faptul nu e de mirare, atîta timp cît admitem că eminescologia a fost – aşa cum am încercat să arăt cu alte ocazii [1] – şi încă mai este unul dintre domeniile cele mai expuse înnoirilor şi schimbărilor de paradigmă epistemologică.

Deşi studiile literare cu rezultate notabile nu au lipsit în ultima vreme, de ar fi să ne referim numai la lucrările de istorie literară ale Ilinei Gregori[2], contribuţiile cele mai eclatante din eminescologia ultimului deceniu se situează în zona studiilor culturale. *Eminescu. Negocierea unei imagini*, cartea lui Iulian Costache din 2008[3], sau *Istoria şi anatomia unui mit*

---

[1] Cf. Lucia Cifor, *Eminescologia dintr-o perspectivă hermeneutică actualizată*, în *Studii eminescologice*, vol. 9, reprezentînd volumul de comunicări ştiinţifice prezentate la Simpozionul Naţional „Eminescu: carte-cultură-civilizaţie", ediţia a VIII-a (Botoşani, 15 iunie 2006), Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2007, p. 13-21; idem, *Eminescu între Kulturkampf şi Methodenstreit*, în *Studii eminescologice*, vol. 11, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2009, p. 204-211; idem, *Cîteva consideraţii epistemologice privind eminescologia*, în „Caietele de la Putna", nr. 3, 2010, Editura Nicodim Caligraful, Mănăstirea Putna, 2010, p. 120-128.

[2] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008.

[3] Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini – construcţia unui canon, emergenţa unui mit,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

cultural, studiul Ioanei Bot din 2001[4], reprezintă – după opinia noastră – două dintre aceste contribuții. Inegale sub aspectul volumului investigațiilor, ca şi sub aspectul ecoului produs, cele două întreprinderi exegetice reprezintă două demersuri reuşite din perspectiva conjugării (armonioase şi profitabile) pe terenul eminescologiei a două mari paradigme epistemologice: studiile culturale şi studiile literare. Dacă le evocăm aici, o facem pentru motivul că amîndouă se ocupă), printre altele (evident, pornind de la platforme teoretice şi documentare sensibil diferite), de *mitul cultural Eminescu* (Ioana Bot) sau de *multiplele imagini ale lui Eminescu* (Iulian Costache).

În paginile care urmează, am ales să dezbatem un subiect care are multiple atingeri cu unele dintre problemele ridicate de cercetările anterior evocate. Tema lucrării vizează relațiile dintre Eminescu (opera, mitul cultural, receptarea lor) şi *religia artei*. După ştiința noastră, în lucrările mai sus-amintite (şi nici în alte studii din domeniul eminescologiei) nu se face vorbire de *religia artei*, deşi unele aspecte ținînd de mitul cultural sau de selectarea şi promovarea uneia sau alteia dintre imaginile poetului ar putea fi înțelese şi într-o altă lumină, cea pe care – deloc mistic, mai curînd filosofic şi cultural! – o furnizează religia artei.

Termenul *religia artei* este destul de rar întîlnit în arealul cercetării literare de la noi, din rațiuni pe care nu le mai evocăm aici. Motivul pentru care îl întrebuințăm noi este că, deşi nu lipsit de ambiguitate (dar cîți dintre termenii de specialitate din studiile umaniste pot fi invocați pentru univocitatea lor semantică!), termenul desemnează un fenomen cultural, o tendință prezentă în secolul al XIX-lea în spațiul cultural european (şi românesc, după cum intenționăm să demonstrăm!), care face mai uşor comprehensibilă *mitizarea* culturii, a artei şi unor oameni de cultură sau a unor artişti. Pe de altă parte, religia artei poate furniza date noi pentru înțelegerea constituirii şi rezistenței *mitului cultural* Eminescu.

---

[4] Ioana Bot, studiul *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în: Ioana Bot (coordonator), volumul *„Mihai Eminescu, poet național român”. Istoria şi anatomia unui mit cultural*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.

Prezentă, în Occident, mai mult în dezbaterile teoretice din spaţiul filosofiei artei (G. W. F. Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Hans-Georg Gadamer) şi al istoriei artei (Alain Besançon), iar în anii din urmă chiar în contextul antropologiei culturale (Gilbert Durand), *religia artei* reprezintă un amestec particular de filosofie şi filosofie a artei, de mitologie şi ideologie (implicînd deopotrivă un tip de metafizică şi un limbaj specific, de tipul discursului orientat, propriu propovăduirii ca şi propagandei). Pentru unii, religia artei se grupează şi cu religia naturală şi chiar cu un soi de teologie a artei[5].

După cum spuneam într-o lucrare recent publicată[6], asumarea de către artist, de către poet cu deosebire, a unui destin mesianic, într-un sens religios mai curînd sincretist (teosofic) decît creştin, este o idee (dar şi o atitudine) de frecventă circulaţie în atmosfera sfîrşitului de secol XIX şi a începutului de secol XX. În joc nu mai e o miză pur artistică sau literară, atunci cînd arta – începînd de la fondatorul esteticii, Alexander Gottlieb Baumgarten şi continuînd cu G. W. F. Hegel, Arthur Schopenhauer şi Friedrich Nietzsche – nu mai este definită ca sursa procurării unor delicii, fie ele şi subtil spirituale. Considerată drept una dintre religiile omenirii (Hegel), cale de mîntuire (laică, evident) şi una dintre puţinele stavile în faţa Răului absolut al existenţei, reprezentat de forţa destructivă a Voinţei (Schopenhauer), arta ajunge definită chiar ca singura formă de a suporta (şi de a justifica) existenţa (Nietzsche: „viaţa nu poate fi suportată decît ca fenomen estetic”). Filosofii romantici amintiţi sunt principalii creatori ai cultului sau ai religiei artei. Prin ei, arta dobîndeşte o supralegitimare teoretico-filosofică, fapt care conduce, în Germania şi în

[5] Pentru mai multe detalii privind semantismul cuvîntului *teologie* în contextul religiei artei, a se vedea: Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria iconoclasmului de la Platon la Kandinsky*, traducere de Mona Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1996 (cap. *Noua teologie a imaginii*, p. 200-242).

[6] Lucia Cifor, *Efectele „religiei artei” în conceptualizarea poeticii moderne*, în vol. *Receptarea Sfintei Scripturi: între filologie, hermeneutică şi traductologie*, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza” Iaşi, 2011, p. 97-108.

Occident cu deosebire, la constituirea şi la dezvoltarea, de-a lungul secolului al XIX-lea, a uneia dintre prestigioasele religii seculare ale timpului – *religia artei şi/sau a culturii*. Evident, ceea ce numim religia artei are rădăcini istorice mai vechi de secolul al XIX-lea şi consecinţe extinse mult dincolo de secolul în care înfloreşte, însă elementele particulare ale cultului artei capătă o amploare deosebită în romantism. Potrivit lui Hans-Georg Gadamer, de pildă, despre *o conştiinţă mesianică a artistului occidental* se vorbeşte odată cu secolul al XIX-lea, cînd artistul, poetul cu deosebire (am spune noi) „se simte un fel de nou mîntuitor (Immermann) în pretenţia pe care o ridică faţă de oameni. (El) aduce un mesaj de împăcare şi plăteşte pretenţia în cauză ca o persoană izolată de societate, nemaifiind prin vocaţia sa decît un artist pentru artă”[7].

De cele mai multe ori indiferenţi faţă de tradiţiile religioase canonice, unii dintre cei mai luminaţi oameni ai secolului al XIX-lea, gînditorii şi artiştii veacului romantic – inspiraţi de o consistentă filosofie, care privilegiază arta şi-i cucereşte în proporţie de masă pe noii poeţi (poeţii romantici) – atribuie artei valenţe spiritual-religioase (soteriologice şi eshatologice). Hans-Georg Gadamer vede, în Germania cel puţin, o relaţie de continuitate între vechea „religie” a formării (*Bildung*) şi religia artei: „O societate a formării desprinsă de tradiţiile ei religioase aşteaptă deîndată mai mult decît îi revine conştiinţei estetice situate pe «punctul de vedere al artei». Revendicarea romantică a unei noi mitologii, aşa cum se face ea auzită la F. Schlegel, Schelling, Hölderlin şi tînărul Hegel, (…) oferă artistului şi misiunii sale în lume conştiinţa unei noi consacrări. El este un fel de «mîntuitor lumesc» (Immermann) ale cărui creaţii sunt menite să aducă la scară redusă iertarea de osîndă, la care speră lumea”[8]. Paradoxal, această imensă (pentru noi, cei de azi) trufie a artei de a salva lumea nu face decît să sporească nefericirea creatorului de artă, ale cărui realizări nu

---

[7] Cf. Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, traducere de Val. Panaitescu, Polirom, 2000, p. 68.

[8] *Idem*, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel şi Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Editura Teora, Bucureşti, 2001, p. 76.

pot fi decît palide în raport cu aşteptările enorme pe care întreagă această gîndire despre artă le implică: „Această pretenție determină de atunci tragedia artistului în lume, spune Gadamer. Căci împlinirea pe care aceasta o dobîndeşte este mereu una particulară. Însă acest lucru înseamnă, în realitate, infirmarea ei”[9].

Antropologul Gilbert Durand crede că apariția *religiei artei* se leagă de naşterea esteticii la jumătatea secolului al XVIII-lea (în 1750, apare *Estetica* lui Alexander Gottlieb Baumgarten) şi de dezvoltarea acesteia pe parcursul întregului secol al XIX-lea, atunci cînd se scriu şi se publică cele mai consistente tratate de filosofia artei: „Arta nu este, nu mai este – deşi poate părea prematur în 1819 – doar o simplă desfătare hedonistă, un accesoriu agreabil al rațiunii: ea devine un mijloc de extaz şi de mîntuire”[10]. Durand identifică şi în concepția despre geniu, formulată de-a lungul secolelor XVIII şi XIX, „ecuația şi teza artei ca substitut al religiei: geniul uman reproduce Geniul suprem, el contribuie, într-o nouă Apocalipsă, la crearea unei lumi noi, devenind deopotrivă eshatologie şi soteriologie”[11]. Idei similare apar în opera de istoric al artei a lui Alain Besançon, care vede în Immanuel Kant, autorul cunoscutei teorii a geniului, un profet al religiei artei, în concepția sa despre sublim putînd identifica un tip de „experiență a divinului”[12].

Dar *religia artei*, ca denumire şi ca temă a filosofiei, ocupă un loc important în gîndirea lui Georg Wilhelm Friedrich Hegel, cel care, în spațiul a cel puțin trei mari scrieri, *Fenomenologia spiritului*, *Filosofia spiritului* şi *Prelegeri de estetică*, se ocupă de artă. La Hegel, *religia artei* este o expresie care vizează pur şi simplu *arta*, plasată, în *Fenomenologia spiritului*, în capitolul consacrat religiei, între *religia naturală* şi *religia revelată*[13]. În *Prelegeri de estetică* – sunt de părere

---

[9] *Ibidem*.

[10] Cf. Gilbert Durand, *Arte şi arhetipuri. Religia artei*, traducere de Andrei Niculescu, Editura Meridiane, Bucureşti, 2003, p. 222.

[11] *Ibidem*.

[12] Alain Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 212.

[13] Cf. G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, traducere de Virgil Bogdan, Editura Iri, Bucureşti, 1995, p. 401-427.

mai mulți exegeți de mare reputație ai filosofiei hegeliene, inclusiv Martin Heidegger – se află cea mai puternică concepție despre artă, cea mai substanțială înțelegere a acesteia[14]. Aici, apar afirmațiile care vor face epocă în estetică şi într-un anumit tip de filosofie a artei: „Abia în această libertate a sa, arta este adevărata artă; *ea îşi rezolvă numai atunci sarcina ei cea mai înaltă cînd s-a situat pe sine în sfera care-i este comună cu religia şi filosofia şi cînd ea nu e decît un mod de a înfățişa înaintea conştiinței şi de a exprima divinul*, de a exprima cele mai profunde interese ale omului, cele mai cuprinzătoare adevăruri ale spiritului. În opere de artă şi-au depozitat popoarele reprezentările şi intuițiile lor interioare cele mai bogate în conținut valoros, iar cheia pentru înțelegerea înțelepciunii şi a religiei o dau adesea artele frumoase, şi la unele popoare exclusiv ele. *Această menire arta o are comună cu religia şi filosofia*, dar într-un mod ce-i este propriu, anume ea reprezintă în chip sensibil şi ceea ce este mai înalt”[15]. Hegel crede în acelaşi timp că un asemenea tip de artă este de domeniul trecutului: „fapt este că arta (*creştină* şi *modernă*, n.n.) nu mai oferă acea satisfacție a nevoilor spirituale pe care timpuri anterioare şi popoare au căutat-o în ea, şi-au aflat-o numai în ea; anume satisfacție care, cel puțin cît priveşte religia, este legată în chipul cel mai strîns cu arta. Zilele frumoase ale artei eline (…) au trecut”[16] şi încă: „arta este şi rămîne pentru noi, în privința celei mai înalte destinații (…), ceva ce aparține trecutului”[17].

În termeni mai simpli, religia artei este una dintre multiplele religii seculare dezvoltate în Europa încă din timpul iluminismului, pe fondul slăbirii credinței în existența unui

---

[14] „Meditația cea mai cuprinzătoare asupra esenței artei pe care o posedă lumea occidentală (…) îşi are obîrşia în metafizică şi (…) se găseşte în *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel”. Cf. Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere şi note de Thomas Kleininger şi Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 107.

[15] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D.D. Roşca, Editura Academiei Române, p. 13.

[16] *Ibidem*, p. 16.

[17] *Ibidem*, p. 17.

sens care transcende lumea. „Moartea lui Dumnezeu" şi conştiinţa neantului lumii sunt printre cele mai puternice cauze ale apariţiei şi vitalităţii religiei artei[18]. Cu rădăcini în secolul al XVIII-lea (după cum susţine Gilbert Durand, dar şi Alain Besançon[19]), dar atingîndu-şi apogeul în secolul al XIX-lea, religia artei devine dominantă într-o societate pentru care salvarea, singura salvare de sperat (pe fundalul slăbirii sentimentului transcendenţei) se află în imanenţa lumii. Una dintre căile de salvare în imanenţa lumii se află în artă, în cultură. Cultura şi arta devin adevărate sanctuare ale *religiei formării*, ale *Bildung-ului*. Nu întîmplător fenomenul *Bildung*-ului, despre ale cărui rădăcini mistico-religioase vorbeşte convingător şi nuanţat Hans-Georg Gadamer, a devenit tema la modă a multe şi importante romane ale romantismului, dar şi miza unei părţi însemnate a literaturii de graniţă (constituită din jurnale de călătorie, memorii, corespondenţă, toate bucurîndu-se de un mare interes în secolul al XIX-lea).

Fără a intra în detaliile prezentate într-o altă lucrare[20], din cultivarea cu religiozitate a artei se nasc atitudini de multe ori idolatre faţă de creatorul ei, artistul, noul sacerdot al lumii lipsite de sens. Religia artei reprezintă, pe de altă parte, în secolul ei predilect (al XIX-lea), dar şi în alte perioade istorice (inclusiv în era gnozelor moderne), un întreg curent de gîndire,

---

[18] „La puţini artişti (există oare vreunul?) conştiinţa neantului şi a absenţei radicale a divinului este lipsită de elemente religioase. Schopenhauerismul pur se prezintă ca o cosmologie gnostică (...). Este o metafizică imanentă care se bazează pe o realitate unică, ubicuă, originară, Voinţa. (...) Schopenhauer propune un fel de «pozitivism» mistic: pozitivism, pentru că nu ieşim din lume şi pentru că respingem teologia naturală, idealismul şi materialismul ca fiind inaccesibile experienţei; mistic, pentru că prin intuiţie, contemplaţie, asceză, ieşire eroică din sine (din voinţa de a trăi) percepem esenţa intimă a lucrurilor şi ne îndreptăm spre mîntuire. Iată de ce în umbra neagră a lui Schopenhauer se nasc mari opere literare, muzicale şi picturale, cu un ton unic de disperare metafizică şi de gravitate religioasă." Alain, Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 326.

[19] Alain Besançon, *Confuzia limbilor. Criza ideologică a Bisericii*, traducere de Sorin Antohi şi Mona Antohi, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

[20] Cf. Lucia Cifor, *Efectele „religiei artei" în conceptualizarea poeticii moderne*.

un ingredient special al *Zeitgeist*-ului romantic (şi nu numai), închegat dintr-o sumă de disperări şi o sumă de crezuri artistice compensatoare, o stare de spirit caracterizată printr-un optimism disproporţionat manifestat faţă de artă, conjugat cu un pesimism inevitabil într-o lume părăsită de zei. O religie, dar nu una ca toate religiile, religia artei îşi revendică noile zeităţi din rîndul artiştilor. Geniul, poetul inspirat, poetul romantic, artistul, în general, dar şi titanul, omul faustic, chiar eroul demonic sau satanic, sunt figurile tutelare ale noului cult şi *topoi* ai literaturii romantice. Oficianţii acestui cult sunt, la rîndul lor, numeroşi şi uşor identificabili în tagma filosofilor, în casta criticilor culturali şi literari (ca Titu Maiorescu, la noi), ca şi în masa admiratorilor anonimi, iubitori ai artei şi căutători ai mîntuirii prin artă.

Într-o carte consacrată relaţiilor dintre poezie şi gnoză[21], spuneam – în siajul unei idei a lui Alain Besançon – că între miturile *gnozei moderne*, „un loc important îl deţine mitul poetului sacerdot”, în directă legătură cu ceea ce filosoful francez numea „«consacrarea» scriitorului[22], fenomen care survine spre sfîrşitul secolului al XVIII-lea”[23]. În această ultimă ipostază, scriitorul ajunge *un consacrat* (în sensul religios al termenului!) încă din timpul vieţii, iar raportarea criticii de întîmpinare la el sau la opera sa, precum şi stilul lucrărilor literare monografice (de tipul „Viaţa şi opera”) sunt contaminate de duhul hagiografiei, aşa cum se şi cuvine atunci cînd vorbeşti de „sfinţi” în viaţă. Ioana Bot are dreptate să-i enumere printre „hagiografii”[24] de primul raft ai lui Eminescu pe cel puţin doi dintre criticii literari români, culmea!, chiar cei mai prestigioşi: Titu Maiorescu şi George Călinescu. Cei doi de altfel sunt consideraţi, nu doar de Ioana Bot, ci şi (cu ceva mai înainte) de Mihai Zamfir[25], a fi printre cei mai de seamă mitologizatori (*mythmakers*) ai lui Eminescu. Ceva mai tîrziu

---

[21] Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000.

[22] Alain Besançon, *op. cit.*, p. 24.

[23] Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, p. 58.

[24] Ioana Bot, *stud. cit.*, p. 33, 35, 46, 47 ş.a.

[25] Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern*, apud. I. Bot, *stud. cit.*, p. 31.

şi cu argumente mai nuanţate, Iulian Costache[26] distinge între *mitul cultural Eminescu* şi *mitul comunitar Eminescu*, respingînd ideea instituirii, de unul singur, de către Maiorescu, a mitului cultural Eminescu: „nu se poate vorbi de *un creator*, ci despre *nişte creatori* şi nici despre o *instituire*, ci despre *emergenţa mitului eminescian*". Nici exigentul istoric literar bucureştean nu poate însă să nege faptul că articolele maioresciene au contribuit, ba chiar în mod esenţial, „la agregarea unei imagini publice eminesciene, stabilă din punctul de vedere al omologării unui canon critic"[27].

Oricît ar părea de neverosimil astăzi, în spaţiul oarecum aseptic (din unghi ideologic) al studiilor literare, pe vremea lui Maiorescu, nici în Europa civilizată şi progresistă, lucrurile nu stăteau altfel. Cine citeşte astăzi unele dintre monografiile celebre consacrate la începutul secolului al XX-lea unor mari scriitori germani ai secolului al XIX-lea, va remarca multiple asemănări între stilul criticii literare practicate de autorii germani şi stilul criticilor români aşa-zişi „hagiografi". Prin monografia *Goethe* (1916)[28], Friedrich Gundolf nu doar prezintă un mare scriitor, ci-i gestionează cultul, admirîndu-i şi exaltîndu-i geniul. În concepţia lui Gundolf, viaţa lui Goethe nu are de a face atît cu viaţa empirică, cît cu o formă de survenire a Adevărului (divin, se subînţelege), existenţa sa fiind un fragment din revelaţia naturală, lucruri pe care, conştientizîndu-le, Goethe şi le asumă ca pe un dat obiectiv, asistîndu-se pe sine în desfăşurarea genialităţii sale constitutive[29]. Întreaga

[26] Iulian Costache, *op. cit.*, p. 159-160.

[27] *Ibidem*, p. 160.

[28] Friedrich Gundolf, *Goethe*, traducere şi note de Ion Roman, vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

[29] „Dacă pentru alţi oameni de seamă, poziţia, întregul lor eu au căpătat sens numai prin marile lor fapte şi opere, pentru Goethe faptele şi operele sînt simbolurile eului său, pe care el l-a resimţit ca pe o revelaţie a vieţii divine. Datorită acestei păreri, a ajuns la un cult obiectiv faţă de ceea ce trăia în el, nu numai faţă de evenimentele trăite sufleteşte, ci şi faţă de viaţa lui ca atare, un cult care a exprimat în oarecare măsură toate stările sufleteşti şi toate treptele sale în imagini de cult, realizate cu ajutorul materialului lingvistic ce i-a fost dat – fiind ca atare, mai mult decît oricare alt scriitor german dinaintea lui, obiectul însuşi al monumentelor sale literare". *Ibidem*, vol. II, p. 10.

construcție exegetică urmăreşte cu perseverență preamărirea lui Goethe, insuflarea entuziasmului, nu doar a admirației față de acesta, un clasic al literaturii germane, dar şi unul dintre autorii scoaterii Germaniei din anonimat ca putere culturală şi literară. Monografia critică se adresează unui destinatar deja convins de importanța operei poetului, scopul său fiind nu atît informarea lui, cît mobilizarea lui în direcția unei *imitatio Goethe* (nelipsită de conotații mistice).

Nu mai vorbim de monografia *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (*Nietzsche. Încercare de mitologie*)[30], a lui Ernst Bertram, publicată în 1918, al cărei subtitlu este cît se poate de grăitor. Nemulțumit de felul în care înțeleg o mare personalitate creatoare istoria, psihologia, științele filologice, în general, Ernst Bertram alege să-l descrie pe Nietzsche prin prisma legendei, a mitului, singurele căi de prezentificare a măreției lui, căci legenda nu este doar ceva scris, ci „ceva ce trebuie citit şi recitit întruna, ceva care se naşte numai prin mereu alt tip de lectură”[31]. Mitul oricăreia dintre marile personalități – religioase, istorice, creatoare, precum Christos, Homer şi Shakespeare, Caesar şi Napoleon – înseamnă, pentru Bertram, „apelul stăruitor la o perpetuă desăvîrşire a imaginii lor”, iar „a adăuga fragmente la marea lor mitologie atemporală este singurul lucru ce i se îngăduie individului sau unui anumit şir de generații”[32]. Scopul cărții lui dedicate lui Nietzsche este, aşadar, „să ofere o încercare în vederea unei (constituirii unei) mitologii a ultimului mare german; să rețină ceva din ceea ce clipa istorică pe care o trăim pare să vadă în Nietzsche şi din ceea ce ea pare să considere a fi identitatea lui Nietzsche. Mitul, care poartă acest nume înconjurat de vuietul controverselor, încă se mai află la începutul său, spune Bertram. Dar încă de pe acum el a lăsat în urmă primele etape ale evoluției sale; stadiile necondiționatei zeificări, ale urii oarbe, ale modei ca şi ale disprețului se află deja în urma noastră”[33].

[30] Ernst Bertram, *Nietzsche. Încercare de mitologie*, traducere de Ion Nastasia şi Maria Nastasia, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

[31] *Ibidem*, p. 11.

[32] *Ibidem*, p. 12.

[33] *Ibidem*.

Aşadar, nu doar literatura secolului al XIX-lea este plină de metafore şi simboluri ale poetului-profet, ins cu conştiinţă mesianică, înainte-mergător al poporului său sau mîntuitor al omului universal, ci şi paginile de critică sau de istorie literară sunt pline de metaforele şi simbolurile mărturisind despre sacralitatea artei, a poeziei cu deosebire, apropiată – ultima – tot mai decisiv de mistică (o mistică fără legătură cu vreo religie canonică, dar nu lipsită de legătură şi cu religia artei, după opinia noastră!). Unele dintre studiile literare inspirate de producţiile lirico-filosofice ale secolului romantic, cu deosebire critica şi istoria literară de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, sunt pe deplin angajate în promovarea (poate că propovăduirea plină de speranţă) a unui anumit tip de artă şi de cultură, devenind pe cale de consecinţă slujitoare ale religiei artei. În poziţie deliberat ancilară faţă de arta şi literatura cu miză soteriologică, studiile literare precum cele amintite mai sus ilustrează un tip de exegeză cu tendinţă apologetică, instituind sau recapitulînd, ritualic, dogmele mitologiei/religiei nou create, precum şi canoanele de lectură/ receptare a literaturii/artei nou create. Friedrich Gundolf sau Ernst Bertram nu impun pe nimeni, cei doi mari scriitori germani erau deja impuşi, chiar pe plan european, ei doar gestionează regulile de funcţionare a unor forme de cult deja instituite. Descriu şi interpretează şi ei diversele aspecte ale operei şi ale personalităţilor studiate, dar nu în mod liber, ci *orientat* (cum s-ar exprima Ioana Bot[34]) în funcţie de mitologia (ideologia sau teologia) aferentă.

Ca şi marea majoritate a creatorilor cu conştiinţă mesianică asumată explicit (sau numai deductibilă din lectura atentă şi informată a operei), exegeţii operelor secolului al XIX-lea oficiază în templul religiei artei (a culturii), nu desfăşoară o simplă activitate intelectuală de interes public. Ei slujesc unui crez aproape religios şi nutresc speranţe mari, colosale chiar, în obiectul crezului lor.

Ca orice religie seculară, religia artei trăieşte din organizarea şi gestionarea unor cortegii de mituri şi simboluri.

---

[34] V. *stud. cit.*, p. 27.

Cultivate cu asiduitate şi, eventual, cu o prudentă subtilitate, dacă condițiile istorice reclamă imperios acest lucru, miturile specifice religiei artei (evocate mai sus) ajung să invadeze limbajul tuturor (sau aproape). Le identificăm în codificările retorico-poetice cunoscute, dar şi în simbolurile altor mituri (mitul lui Orfeu, mitul lui Cain, mitul lui Lucifer, mitul lui Prometeu etc.), resemantizate şi adaptate pentru a exprima mesajul predilect: arta salvează, nu doar delectează, purifică, înnobilează sau edifică. Poeții sunt „înainte-mergătorii" popoarelor, arta – „*apriori*-ul istoriei". În aproximativ aceiaşi termeni, în secolul al XX-lea, Martin Heidegger reclădeşte demnitatea pierdută a artei, interogînd originea operei de artă şi rostul poeziei „in dürftiger Zeit".

E important de subliniat că miturile oricărei religii seculare sunt asumate şi trăite cu religiozitate, diferită de evlavia (smerită şi smeritoare) din religiile canonice. Patosul este nota stilistică dominantă a textelor acestor mituri, conținutul mesajului lor fiind de o previzibilitate care nu oboseşte, ci entuziasmează, prin reconfortantul sentiment al unității de sens a lumii.

Iscusința promovării religiei artei va consta mai curînd în captarea atenției unui auditoriu, în parte deja convins (căci inițiat în tainele religiei artei), în calitatea sa de destinatar privilegiat. Cînd Titu Maiorescu, în *Direcția nouă în poezia şi proza română* (1872)[35], îl cita pe Vasile Alecsandri înaintea lui Eminescu, el făcea o reverență la adresa gustului estetic al generației vechi, pe care de fapt nu-l mai împărtăşea. Vorbind despre Eminescu, schimbă cu totul limbajul „critic". De la „podoaba literaturii române", formula cu care-l gratulează pe seniorul Alecsandri, îl vedem trecînd la expresiile: *arta – „liman de adăpost"* pentru un popor în vremuri agitate, poezia – poartă de intrare „într-o lume unde timpul nu mai are înțeles"[36]. Pentru cele cîteva poezii eminesciene de care se ocupă

[35] *Direcția nouă în poezia şi proza română* (1872), în: *Critice*, ediție îngrijită şi tabel cronologic de Domnica Filimon, introducere de Eugen Todoran, Editura Eminescu, 1978, p. 134.

[36] *Ibidem*, p. 137.

în articol, poezii destul de aspru scrutate, schimbarea stilului şi a planului gîndirii asupra artei pare disproporționată. Dar nu este. Maiorescu slujea religiei artei, propunîndu-l pe Eminescu. Iar *a propune*, în acest caz, echivalează cu *a propovădui*. Acest lucru se poate vedea mai cu seamă în articolul *Eminescu şi poeziile lui* (1889), acolo unde stilul profetic şi „duhul evanghelic" (de care cu îndreptățire vorbeşte Ioana Bot[37]) sunt incontestabile.

Articolul din 1989 începe prin a-şi pironi destinatarul cu un al doilea paragraf scris în ton de rugăciune arhicunoscută („cuvine-se dar să te fericim"), în variantă maioresciană, „se cuvine dar să ne dăm seama de partea caracteristică a acestei opere". Destinatarul articolului care parcurge textul pînă la final nu poate evita aici biruitorul glas al profeției maioresciene, de altfel validată istoric: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cît se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naționale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti". Dar „perla coroanei" acestui text intens exhortativ al lui Maiorescu ni se pare afirmația (făcută după o suită de versuri eminesciene citate): „Nu au existat, *nu vor exista în poezia română* (s.n.) versuri mai frumoase decît acestea"[38]. Că nu au existat versuri mai frumoase decît cele scrise de Eminescu, se prea poate, ba chiar azi putem spune că aşa e. Dar că nici nu vor exista, e cam mult spus. De fapt, afirmația maioresciană e o subtilă invitație făcută receptorului inițiat (fidelilor religiei artei, căci lor li se adresa Maiorescu cu acest articol) de a se închina singurului profet adevărat (Maiorescu) şi singurului Dumnezeu (poet) nemincinos.

O altă problemă care se ridică în abordarea relațiilor dintre (opera şi receptarea lui) Eminescu şi religia artei este măsura în care poetul şi-a încurajat, în calitate de „om al timpului modern"[39], maiorescian vorbind, propria mitologizare. Unii

---

[37] Ioana Bot, *stud. cit.*, p. 42.
[38] *Ibidem*, p. 279.
[39] *Ibidem*, p. 134.

dintre cei care s-au ocupat de această chestiune – de la Mihai Zamfir şi Nicolae Manolescu la Ioana Bot – consideră, cu deplină justeţe, că există elemente în operă care să genereze, să mobilizeze şi să hrănească tendinţele de mitizare a poetului, a geniului, a poetului-salvator al naţiunii sale etc.

Mutînd discuţia pe teritoriul religiei artei şi renunţînd la alte dezbateri, pentru noi, e important de văzut *dacă* şi *în ce* măsură poetul român s-a lăsat influenţat de tirania religiei artei, intens exercitată asupra sa cel puţin de operele a doi mari filosofi, Hegel şi Schopenhauer. Răspunsul nu poate fi, în primă instanţă, decît unul pozitiv, mai ales că nu lipsesc exemplele justificative, numeroase şi arhicunoscute. *Artistul genial*, *geniul*, *poetul – bard*, *poetul vizionar*, *Orfeu*, *poetul inspirat* etc. sunt figuri recurente în poeziile de la începuturile activităţii sale (şi nu numai de atunci). Mulţi dintre aceşti *topoi* sunt specifici poeziei romantice universale, iar prezenţa lor la Eminescu indică, cum s-a mai spus, asimilarea de către poet a codificărilor poeticii romantice în uz. *Eminescianizarea* unora dintre aceste elemente comune poeziei romantice înseamnă însă şi punerea la îndoială a adevărului promovat de ele. Scepticismul care erodează credinţa în puterile religioase ale poeziei nu este în totalitate eminescian, pentru că el este şi general european în perioada romantismului tîrziu. Friedrich Schlegel, teoreticianul „poeziei universal-progresive”, ca şi alţi virtuozi ai ironiei romantice, mizau pe o *coincidentia oppositorum* perfectă în afirmarea unor crezuri poetice şi discreditarea lor concomitentă.

Într-o lucrare amintită aici, *Poezie şi gnoză*, vorbeam despre Eminescu ca despre „un gnostic neconvins”. Acceptînd că „poezia pentru Eminescu nu a fost o îndeletnicire oarecare, (…), nu a fost un simplu act de cultură şi cu atît mai puţin un divertisment”, consideram că „structura spirituală şi sufletească i-a predeterminat destinul de poet şi modul de a-şi înţelege acest destin, nu ca pe unul al individualizării şi al realizării de sine, ci ca pe un destin legat de un popor a cărui istorie survenea prin el şi prin poezia sa”. Aşadar, spuneam, „activitatea sa poetică nu a fost o cale spirituală printre altele, ci calea şi viaţa

şi adevărul său”[40]. Aparent, aceste afirmaţii vin în contradicţie cu cele următoare, care îl situează pe poet printre gnosticii neconvinşi, în comparaţie cu alţi mari poeţi români (L. Blaga, I. Barbu), seduşi de gnoză, ba chiar captivi ai acesteia: „Poezia nu reprezenta (pentru Eminescu) – nu în aceeaşi măsură – ca pentru Lucian Blaga şi pentru Ion Barbu mai tîrziu, (…) o cale de iniţiere în misterele lumii şi ale sinelui, prin auto-realizare şi auto-deificare, mistagogie păgînă, privilegiată modalitate de a-fi-în-lume. Unul dintre motive este că el nu prea credea”[41] în resursele soteriologice ale unei asemenea mistagogii. Şi adăugam: „Posedînd toate datele care ar fi putut face din el un gnostic sau un modernist (…), Eminescu nu a fost în cele din urmă nici una, nici alta. Gnosticismul său (…) este unul profund sceptic, de unde rezervele şi îndoielile cu privire la puterea religioasă sau spirituală a poeziei, mai ales în «veacul cel de fier»”[42].

Fără a fi interesată de spectaculosul joc al autocontrazicerii, nu putem să nu remarcăm, în primele afirmaţii (auto)citate, un oarecare grad de contaminare de *mitul cultural Eminescu*. Se întîmplă asta poate pentru că nici nu e uşor azi să mai afirmi ceva (pozitiv) despre Eminescu fără a fi oarecum preluat de limbajul „orientat” al mitului cultural Eminescu. Rămîne de văzut însă, dacă, sustrăgîndu-ne tiraniei acestui tip de limbaj orientat, nu (re)cădem în albia unui alt limbaj *orientat:* cel al utopiei unui *limbaj strict ştiinţific*. Acesta din urmă slujeşte altei religii seculare, nu mai puţin importantă în secolele XIX-XX, *religia ştiinţei*.

Întrebarea care se pune, de altfel aceasta a mai fost formulată, este: *cum putem evita „recăderea” în mit şi remitizarea, imediat ce am dus pînă la capăt procesul demitizării?* Întrebarea şi o încercare de a-i găsi răspuns le aflăm şi într-unul dintre recentele studii publicate de Paul Cornea[43], cel care susţine că, de fapt, ne confruntăm aici cu „paradoxul mi-

---

[40] L. Cifor, *Poezie şi gnoză*, p. 93-94.

[41] *Ibidem*, p. 93.

[42] *Ibidem*.

[43] Paul Cornea, *Paradoxul mitului. Reflecţii despre opera lui Gilbert Durand*, în vol. *Delimitări şi ipoteze. Comunicări şi eseuri de teorie literară şi de studii culturale*, Iaşi, Polirom, 2008, p. 275-286.

tului[44], reprezentat de „alegerea contradictorie între demitizare şi remitizare”[45]. În opinia sa, „sarcina demitizării nu poate fi dusă niciodată pînă la capăt. Căci de îndată ce ştiința se substituie minciunilor sau fanteziilor unui mit, un altul vine să-i ia locul[46]. Aceasta nu înseamnă că demitizarea nu e necesară sau că nu e obligatoriu să ştim ce studiem atunci cînd ridicăm pretenția că îl studiem pe Eminescu: opera sa literară – investigată de studiile literare imanentiste, sau mitul cultural Eminescu, imaginile noastre şi ale istoriei despre Eminescu etc., cercetate de studiile culturale.

Scrutat din unghiul miturilor ori al limbajului filosofico-ideologic al religiei artei – pe care l-a dezvoltat şi în care a fost apoi promovat – Eminescu rămîne la fel de interesant şi cînd e investigat doar din unghiul unei ştiințe *pure* şi *dure*. Din păcate sau din fericire, nici discursul celei din urmă nu se află cu totul la adăpost de contaminarea cu miturile şi stilul/limbajul unei alte religii/mitologii seculare: *religia ştiinței*. Se confirmă, şi în acest caz, „paradoxul mitului”, imposibilitatea de ne abstrage într-o lume purificată de orice reminiscență mitică.

Résumé

Dans cette étude, nous avons voulu rapprocher en débat deux sujets: l’un d’eux concerne le contenu, la signification et l’importance de la religion de l’art, et le second concerne l’impact que ce complexe phénomène de la création culturelle a eu sur l’œuvre d’Eminescu, sur l’image du poète et sur le connexe mythe culturel, et sur la réception critique.

[44] Paradoxul mitului seamănă cu paradoxala credință iluministă în eliberarea de orice tip de prejudecată, care s-a dovedit în cele din urmă, după cum spune Hans-Georg Gadamer, cea mai rezistentă prejudecată a filosofilor din epoca Luminilor.

[45] P. Cornea, *op. cit.*, p. 283.

[46] *Ibidem*.

Delimitări ale conceptului de *istorie* în opera eminesciană[*]

Diana CUSMERENCO
(dianairuc@yahoo.com)

Astăzi, a vorbi despre Eminescu implică inevitabil şi reflecţia asupra a ceea ce s-a spus până acum despre cel considerat de Constantin Noica „omul deplin al culturii româneşti”[1]. În acest sens, ni se pare deosebit de necesar studiul întreprins de Iulian Costache „privitor la reflectarea lui Eminescu în conştiinţa receptorilor săi”[2]. Putem avea surpriza ca tocmai Eminescu, despre care s-a scris până acum foarte mult, să ne apară, de fapt, ca un autor prea puţin cunoscut sau chiar necunoscut, fapt revelat şi de Paul Iruc în *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*[3]. Suficienţa criticii tradiţionale este remarcată şi de Ilina Gregori în *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*[4], lucrare în care autoarea demonstrează că perioada berlineză nu a fost deloc nefastă poetului, aşa cum s-a crezut ulterior, ci dimpotrivă s-a conturat ca o etapă mai

---

[*] Lucrarea a apărut cu sprijin financiar în cadrul proiectului POSDRU/ 88/1.5/S/47646, cofinanţat din Fondul Social European, prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

[1] Constantin Noica, *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 2.

[2] Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini – construcţia unui canon, emergenţa unui mit*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 63.

[3] Paul Iruc, *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*, Editura Europolis, Constanţa, 2008, p. 13: „Trebuie să acceptăm un paradox: Eminescu este cel mai cunoscut, dar şi cel mai necunoscut poet român”.

[4] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008, p. 7: „[…] Eminescu este încă insuficient cunoscut sub aspect biografic, subevaluat sub aspect intelectual şi, ca «poet naţional» prea îngust înţeles”.

mult decât fructuoasă în planul cunoaşterii, Eminescu fiind fascinat încă de pe atunci de tot ceea ce oferea ştiinţa germană, instituindu-se ca un spirit viu, mereu în căutarea Adevărului. Se cunoaşte de asemenea preocuparea lui Eminescu pentru studiul filosofiei şi al istoriei, domenii care presupun, alături de altele preferate de poet, cunoaşterea în profunzime a omului.

Desigur, şi despre această fascinaţie a lui Eminescu pentru istorie s-a amintit de nenumărate ori, avându-se în vedere în special antiteza tipic romantică între trecutul ideal şi prezentul derizoriu, dar şi privirea vizionară, îndreptată spre viitor. Chiar frecventa apariţie de-a lungul operei eminesciene a cuvântului *istorie* în sine, împreună cu variantele sale flexionare, poate îndreptăţi o atare abordare a operei eminesciene prin prisma pasiunii resimţite de poet faţă de studiul şi tainele istoriei[5]. Este de precizat faptul că aceste ocurenţe ale termenului apar atât în opera poetică, în proză şi în publicistică, cât şi în corespondenţa eminesciană şi, nu de puţine ori, sunt asociate cu reflecţii pe marginea timpului, a destinului şi a omului în general. Un exemplu ar fi scrisoarea adresată lui Dumitru Brătianu din data de 15 august 1871, din care se simte preocuparea omului Eminescu pentru istoria privită ca rezultat al unui proces latent, în timp, născut dintr-un şir îndelung de cauze interne asimilate în egală măsură cugetării divine, dar şi celei a omenirii: „Şi istoria lumii cugetă – deşi încet, însă sigur şi just: istoria omenirii e desfăşurarea cugetării lui Dumnezeu. Numai espresiunea esterioară, numai formularea cugetării ş-a faptei constituiesc meritul individului ori al generaţiunii, ideea internă a amândurora e latentă în timp, e rezultatul unui lanţ întreg de cauze, rezultatul ce atârnă mult mai puţin de voinţa celor prezinţi decât de a celor trecuţi. […] Este ascuns în fiecare secol din viaţa unui popor complesul de cugetări cari formează idealul lui, cum în sâmburele

---

[5] În urma folosirii unui modul special de căutare ataşat unui program eficient de consultare online a operei eminesciene complete, cuprinzând cele 16 volume în format digital, *Mihai Eminescu. Opere*, ediţia Perpessicius, s-a ajuns la următoarele rezultate: cuvântul *istorie* în diferitele sale variante flexionare se prezintă ca frecvenţă astfel: *istoria* (subst. fem. articulat: 286), *istorie* (subst. fem. nearticulat: 108), *istoriei* (subst. fem. G-D: 118) şi formele de plural nearticulat: *istorii* (14) şi articulat *istoriile* (5).

de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg”[6]. Este lesne de observat faptul că Eminescu a fost profund interesat de căutarea unui sens al istoriei, poate nu întâmplător tocmai într-o perioadă în care acest concept era reinterpretat în baza descoperirilor pe care le-a adus sfârşitul secolului al XVIII-lea, aşa cum arată Reinhart Koselleck în *Conceptul de istorie*[7] şi Michael Stanford în *An Introduction to the Philosophy of History*[8].

De-a lungul întregii opere eminesciene se întâlnesc desigur şi alte ipostaze ce pot fi raportate la acelaşi concept al *istoriei*, cum ar fi: *cronica*, *timpul*, *ceasul* şi, în unele contexte, aşa cum vom vedea, chiar *cartea*, şi toate înglobează în încărcătura lor semantică o profunzime neobişnuită, simţită şi trăită doar prin experienţa lecturii. De aceea, ceea ce ni se pare absolut necesar în studiul de faţă este propunerea unei discuţii referitoare la

---

[6] Mihai Eminescu, *Opere IX. Publicistică 1870-1877. Albina, Familia, Federaţiunea, Convorbiri Literare, Curierul de Iaşi*, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1980, p. 92.

[7] Reinhart Koselleck, *Conceptul de istorie*, traducere din limba germană de Victor Neumann şi Patrick Lavrits, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2005, p. 25: „Sensul şi conţinutul actual al termenului de «istorie» (Geschichte) s-a conturat abia în ultima treime a secolului al XVIII-lea. […] *die Geschichte* este un concept modern care echivalează cu o creaţie. […] În primul rând, este vorba despre formarea colectivului singular, care leagă suma istoriilor singulare (Einzelgeschichten) într-un concept comun. Pe de altă parte, este vorba despre contaminarea conceptului de *Geschichte* din punctul de vedere al complexului evenimenţial şi al aceluia de *Historie* semnificând cunoaştere, naraţiune şi ştiinţă istorică”.

[8] În *An Introduction to the Philosophy of History*, Blackwell Publishers, Oxford, U. K., 1998, p. 5-6, Michael Standford se referă la cele două tipuri de *filosofie a istoriei*, privită ca discurs: *materială* sau *speculativă* („substantive or speculative philosophy of history”) şi *analitică* sau *critică* („analytical or critical philosophy of history”), sesizând o corespondenţă a acestora cu cele două sensuri ale conceptului *istorie:* pe de o parte ca desfăşurare a evenimentelor, cu alte cuvinte, ceea ce s-a întâmplat („the course of events, what actually happened, history 1), iar pe de altă parte ceea ce s-a scris sau s-a crezut despre ceea ce s-a întâmplat (history 2). Dacă primul tip de filosofie a istoriei a dominat pe scena cercetărilor până la sfârşitul secolului al XVIII-lea, fiind observată în cazul lui Hegel, Marx, Spengler sau Toynbee, odată cu secolul al XIX-lea atenţia cercetătorilor s-a îndreptat asupra modului în care istoria este interpretată, discutată şi relatată, lăsându-se pe plan secund evenimentele istorice.

existența unei *filosofii a istoriei* la poetul atras de conturarea unui sistem filosofic propriu, de sorginte schopenhaueriană[9]. Dincolo de a ne propune să facem un studiu exhaustiv în această direcție, demers ce s-ar dovedi de la bun început irealizabil, avându-se în vedere atât complexitatea operei și gândirii eminesciene, cât și spațiul mult prea restrâns, ne vom mărgini la a schița doar premisele unor posibile cercetări ulterioare.

Așadar, scopul acestui studiu este de a delimita orientativ sensurile conceptului de *istorie* în opera eminesciană, insistându-se cu precădere asupra relației dintre *istorie* și *filosofie*, ambele teme cunoscând o importanță deosebită de-a lungul creației sale. S-a constatat, nu de puține ori, în exegeza de specialitate predilecția eminesciană pentru meditația filosofică, însă, după cum sesizează Lucia Cifor, prea des această „putere de a gândi a poeziei"[10] a fost asociată „plăcerii de a filosofa ori înclinației romantice spre abstracțiuni, ambele considerate mai degrabă slăbiciuni ale epocii ori ale vârstei"[11]. În realitate, forța poeziei eminesciene constă tocmai în faptul că Eminescu a exprimat ceea ce în mod real *a trăit*, *a simțit*, după cum constată aceeași autoare[12], fiind preocupat în modul cel mai profund cu putință de tot ceea ce-l înconjura. În acest context, cu atât mai mult trebuie să ne îndreptăm atenția nu asupra unei simple filosofări pe marginea existenței sau a istoriei, ci asupra unei reale *filosofii a istoriei*, așa cum a înțeles-o, gândit-o și simțit-o poetul.

Înainte de a ne raporta la ceea ce considerăm a fi o *filosofie a istoriei* în creația eminesciană, considerăm utilă o prezentare succintă a istoriei conceptului. În cartea *Conceptul de istorie*, Reinhart Koselleck amintește principalele etape și

---

[9] Cf. Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 63. Eminescu prezintă „extrem de succint, e adevărat, eliptic chiar – un program personal și coerent de lucru. Pe baza metafizicii schopenhaueriene, de a cărei valabilitate nu se îndoiește, Eminescu își propune să aprofundeze acele părți din sistem – filosofia dreptului, a statului, a istoriei – pe care Schopenhauer însuși le-a schițat doar, fără a le putea realiza".

[10] Lucia Cifor, *Poezie și gnoză*, Editura Augusta, Timișoara, 2000, p. 85.

[11] *Ibidem*.

[12] *Ibidem*, p. 85-86: „Poetul *nu exprimă* nicicând gândiri, el *le trăiește*. Le exprimă așa cum le trăiește și *pentru că le trăiește*" [s.a.].

metamorfoze pe care le-a suportat în timp noțiunea de *istorie*, până la sensul modern al termenului, sintetizând tocmai istoria conceptului în sine. Momentul semnificativ pentru naşterea noțiunii de *filosofie a istoriei* este anul 1775, când Adelung formulează cele trei semnificații ale conceptului *Geschichte* (istorie), care s-au menținut până în prezent: „1. Ceea ce s-a întâmplat, un fapt petrecut… 2. Nararea unei astfel de istorii sau a evenimentelor trecute; istoria (*Historie*) (…) 3. Cunoaşterea evenimentelor trecute, cunoaşterea istorică (*Geschichtkunde*) […].” [s.a.] [13]. De atunci, aşa cum arată Reinhart Koselleck, aceste trei planuri – faptele, nararea şi cunoaşterea lor – contribuie la „fuziunea «istoriei în general» (*Geschichte überhaupt*), ca nou concept al realității, cu reflecțiile care nu fac altceva decât să înceapă să contribuie la înțelegerea acestei realități în general”[14] [s.a.].

Trebuie precizat încă de pe acum faptul că toate cele trei sensuri ale conceptului *istorie* există în creația eminesciană. În forma sa nearticulată, cuvântul *istorie* are de obicei sensul de „trecut al omului[15], al unei națiuni”[16], dar şi de „poveste, relatare”[17], ca şi forma nearticulată de plural, *istorii*, întâlnit cu precădere în proză, care mai înglobează şi sensul de „fantasmagorii, elucubrații”, deci imagini false asupra realității. Cel de-al treilea sens al conceptului *istorie*, formulat de Adelung, şi, de altfel, cel mai important în formarea acestei noi ştiințe

---

[13] Cf. Johan Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart*, Leipzig, 1775, vol. 2, p. 600 şi urm., 1210 şi urm., apud Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 35.

[14] Reinhart Koselleck, *op. cit.*, p. 36.

[15] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. I, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 372: „– *Istorie* e viața ce scrisă e pe apă” (*Femeia? ... Măr de ceartă*) [s.n.]. În acest context, termenul se încarcă şi cu sentimentul vremelniciei existenței umane şi poate şi al inutilității.

[16] Idem, *Poezii. Proză literară*, vol. II, p. 48: „*Istoria* cu lungile ei ere / Un vis au fost amar – amăgitor” (*O, 'nțelepciune, ai aripi de ceară*) [s.n.].

[17] Idem, *Poezii. Proză literară*, vol. I, p. 104: „Când cu sete cauți forma ce să poată să le-ncapă, / Să le scrii cum cere lumea, vreo *istorie* pe apă?” (*Scrisoarea II*) [s.n.]. În acest caz, cuvântul *istorie* capătă şi un sens peiorativ, de „istorioară, povestire uşoară”, putând fi asociat şi cu obişnuința creării unei poezii facile, ceea ce ar conduce la o altă semnificație a termenului.

numită *filosofie a istoriei*, anume „cunoaşterea evenimentelor trecute, cunoaşterea istorică”, rezultă în opera eminesciană tocmai din receptarea globală atât a textului beletristic, cât şi a celui publicistic, pe această tematică a istoriei, timpului sau destinului uman.

Marcat de moştenirea filosofică a şcolii germane, dar şi datele propriei trăiri interioare, Eminescu a reflectat asupra efectelor *istoriei* şi *timpului*, interesat fiind de destinul omului în general. În mod evident, cunoaşterea plenară a umanităţii nu poate avea loc în afara istoriei, aspect observat şi de Nikolai Berdiaev în *Sensul istoriei*, lucrare în care gânditorul rus demonstrează că *filosofia istoriei* are o valoare antropologică, chemând la o cunoaştere profundă şi totală a omului, spre deosebire de alte discipline ale cunoaşterii, ca psihologia şi fiziologia, care abordează într-o optică reductivă, pierzându-se astfel viziunea de ansamblu. În opinia lui Berdiaev, natura spirituală a omului nu poate fi studiată în afara filosofiei istoriei, vizând, de fapt, o identitate profundă între om şi istorie, între destinul uman şi metafizica istoriei[18].

Spirit vizionar, Eminescu a intuit această relaţie indestructibilă între destinul omului şi istorie, fiind fascinat şi de latura ocultă a cauzalităţii evenimentelor, de acele cauze interne sau resorturi interioare ale lucrurilor, amintite anterior. Astfel, în metafizica eminesciană, *visul* ocupă un loc semnificativ, fiind puntea de legătură cu ceea ce Ilina Gregori numeşte „conştiinţă *nocturnă*”[19], nu mai puţin importantă ca aceea diurnă. Tocmai această *conştiinţă nocturnă* ar desemna adevărata cale de acces la un adevăr niciodată revelat conştiinţei, un adevăr conţinut, ştiut şi simţit de inconştient şi, de aceea, existent în imaginarul colectiv[20]. Astfel, îndreptarea atenţiei asupra *istoriei* poate con-

---

[18] Nikolai Berdiaev, *Sensul istoriei*, traducere de Radu Părpăuţă, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 37: „Omul este în cel mai înalt grad o fiinţă istorică. […] Şi nu se poate examina omul în afara profundei realităţi spirituale a istoriei” şi (p. 38): „[…] calea adevărată a filosofiei istoriei este calea stabilirii identităţii dintre om şi istorie, dintre destinul omului şi metafizica istoriei”.

[19] Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 92.

[20] Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 44: „Ş-atunci sufletul *visează* toat-*istoria străveche* / Glasuri din trecut străbate l-a prezentului ureche” (*Egipetul*) [s.n.].

duce şi la o reflecţie asupra adevărului ascuns în inconştientul colectiv şi la o încercare de revelare a sa. Lucian Boia remarca, în *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficţiune*, că istoria înţeleasă ca text sau discurs despre trecut este un „mijloc privilegiat de exprimare a conştiinţei colective"[21], fiind „o construcţie intelectuală, nu un dat obiectiv"[22]. Există, aşadar, o diferenţă între „istoria în desfăşurarea ei efectivă"[23], latura evenimenţială, şi „istoria ca reprezentare"[24], relatare, povestire, refacere prin discurs a evenimentelor.

În creaţia eminesciană există atât reprezentări ale evenimentelor istorice, ca în *Scrisoarea III*, meditaţii filosofice asupra *istoriei* şi *timpului*, ca în *Memento mori* sau în *Glossă* („Vreme trece, vreme vine, / Toate-s vechi şi nouă toate // Viitorul şi trecutul / Sunt a filei două feţe / Vede-n capăt începutul / Cine ştie să le-nveţe / Tot ce-a fost ori o să fie / În prezent le-avem pe toate"[25]), dar şi încercarea trăirii evenimentelor chiar în timpul relatării lor, ca în *Sărmanul Dionis*. Dacă *istoria ca discurs* funcţionează ca reprezentare, ca imagine a realităţii, şi nu se confundă cu realitatea, ci doar aspiră la acest fapt[26] – deşi în *Sărmanul Dionis* discursul este la prezent, inducându-se receptorului ideea de participant direct la un eveniment ce se desfăşoară în faţa sa –, întrebarea naratorului „Fost-au vis sau nu?"[27] devine legitimă chiar în ceea ce priveşte istoria ca eveniment, ca desfăşurare. Concluzia aceluiaşi narator: „... În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu esistă nici timp, nici spaţiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă"[28], reflectă tocmai iden-

---

[21] Lucian Boia, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficţiune*, ediţia a III-a revăzută şi adăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 6.

[22] *Ibidem*.

[23] *Ibidem*, p. 7.

[24] *Ibidem*.

[25] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 154-155.

[26] Cf. Lucian Boia, *op. cit.* Cercetătorul sesizează două sensuri în interiorul aceluiaşi cuvânt, *istorie*: „istoria în desfăşurarea ei efectivă şi istoria ca reprezentare". În cazul celui de-al doilea sens al conceptului, „imaginea aspiră să se confunde cu realitatea".

[27] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. II, p. 315.

[28] *Ibidem*, p. 281.

titatea dintre *om* şi *istorie*, identitate la care se ajunge prin intermediul *visului*, tărâm al *inconştientului* şi posibilă cale de acces la Adevăr.

O altă categorie importantă în înțelegerea mecanismelor interne ale *filosofiei istoriei* este *timpul*, prezent şi în opera eminesciană. În *Despre sclavia şi libertatea omului*, Berdiaev consideră că: „Filosofia istoriei este în mare parte o filosofie a timpului, căci istoria este inseparabilă de timp"[29]. *Timpul* este un concept cu sensuri diferite. Conform lui Berdiaev, există trei categorii ale timpului: „timpul cosmic", „timpul istoric" şi „timpul existențial"[30]. *Timpul cosmic* se identifică naturii, având o ritmicitate proprie, corespunzătoare mişcării Pământului în jurul Soarelui, putând fi împărțit în trecut, prezent şi viitor. *Timpul istoric* corespunde în principal speranței în viitor, fiind legat de nemulțumirile față de prezent sau trecut. Cel mai important pentru înțelegerea metafizicii istoriei este însă *timpul existențial*, propriu subiectivității, interiorității omului. Durata sa corespunde intensității „experiențelor interne care fac parte din existența umană", fiind o „intruziune a eternității în timp, o întrerupere a timpului cosmic şi a timpului istoric"[31]. Astfel, o clipă poate fi percepută ca o eternitate. Prin durata şi semnificația lui, timpul existențial reprezintă o breşă în timpul istoric.

Cu acest din urmă sens apare *timpul* şi la Eminescu, în episodul zborului hyperionic[32] din *Luceafărul*, în *Scrisoarea I*, la începutul episodului cosmogonic[33] sau în *Rugăciunea unui dac*[34]. Chiar figuri ale cunoaşterii, cum sunt Magul sau De-

---

[29] Nikolai Berdiaev, *Despre sclavia şi libertatea omului*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Antaios, Oradea, 2000, p. 253.

[30] *Ibidem*, p. 253-256.

[31] *Ibidem*, p. 257.

[32] Mihai Eminescu, *Poezii*, p. 140: „Şi din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dentâi, / Cum izvorau lumine" (*Luceafărul*).

[33] *Ibidem*, p. 111: „Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri, / Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri, / La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă, / Pe când totul era lipsă de vieață şi voință" (*Scrisoarea I*).

[34] *Ibidem*, p. 103: „Pe când nu era moarte, nimic nemuritor, / Nici sâmburul luminii de viață dătător, / Nu era azi, nici mâine, nici ieri, nici totdeauna, / Căci unul erau toate şi totul era una" (*Rugăciunea unui dac*).

miurgul, pot fi văzute în acest context al reflectării *timpului existențial*, întrucât descrierea lor sugerează deja o posibilă breşă atât în timpul cosmic, cât şi în cel istoric. În *Scrisoarea I*, *bătrânul dascăl* este cel care cuprinde prin înțelepciunea lui întregul univers şi taina tuturor timpurilor, care, în acest fel, par suspendate şi uitate: „Universul fără margini e în degetul lui mic, / Căci sub frunte-i viitorul şi trecutul se închiagă”[35]. La fel apar evocați Demiurgul şi Hyperion în *Luceafărul:* „Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte”[36]. În *Povestea magului călător în stele*, *bătrânul mag* pare a se identifica *timpului etern* şi *nemuritor:* „În fruntea lui e strânsă un ev de-nțelepciune, / Viața lumii toate în minte-i a-ncăput. / Trecutul… viitorul, el poate-a ți le spune; / Bătrânu-i ca şi vremea cea fără de-nceput”[37].

După cum s-a putut vedea, creația eminesciană conține suficiente elemente care converg spre construcția unei viziuni integrale asupra realității temporale, sugerând o percepere nuanțată a aspectelor ce țin de destinul omului, al lumii şi al cunoaşterii în general. Chiar motivul *cărții* din *Glossă* sintetizează această legătură dintre *carte – cunoaştere – viață – istorie*. De aceea, ni se pare mai mult decât necesară întreprinderea unui demers exegetic al cărui obiectiv să fie interpretarea meditației eminesciene asupra timpului şi a istoriei în contextul unei *filosofii a istoriei*, pe direcțiile doar trasate în prezentul studiu.

Bibliografie

Surse primare:

Eminescu, Mihai, *Opere IX. Publicistică 1870-1877. Albina, Familia, Federațiunea, Convorbiri Literare, Curierul de Iaşi*, ediție critică întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R. S. R., Bucureşti, 1980.

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, volumele I, II, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

---

[35] *Ibidem*, p. 111.

[36] *Ibidem*, p. 142.

[37] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. I, p. 289.

Surse secundare:
Berdiaev, Nikolai, *Despre sclavia şi libertatea omului*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Antaios, Oradea, 2000.
Berdiaev, Nikolai, *Sensul istoriei*, traducere de Radu Părpăuță, Editura Polirom, Iaşi, 1996.
Boia, Lucian, *Jocul cu trecutul. Istoria între adevăr şi ficțiune*, ediția a III-a revăzută şi adăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.
Cifor, Lucia, *Poezie şi gnoză*, Editura Augusta, Timişoara, 2000.
Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini – construcția unui canon, emergența unui mit*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.
Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Editura Art, Bucureşti, 2008.
Iruc, Paul, *Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne*, Editura Europolis, Constanța, 2008.
Koselleck, Reinhart, *Conceptul de istorie*, traducere din limba germană de Victor Neumann şi Patrick Lavrits, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2005.
Noica, Constantin, *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975.
Standford, Michael, *An Introduction to the Philosophy of History*, Blackwell Publishers, Oxford, U. K., 1998.

Abstract

This paper is an argument for the existence of a *philosophy of history* in Eminescu's work in the context of the poet's desire to shape his own philosophical system seduced by the developments in philosophy, in general, and those of German philosophy, in particular. It does not come as a surprise that in both his literary and journalistic work, Eminescu was particularly concerned with seeking a sense of history, especially at a time when this concept was reinterpreted based on the developments made at the end of 18^{th} century. The purpose of this paper is to give approximate meanings to the concept of *history* in the context of Eminescu's works, insisting on the relation between *history* and *philosophy*. Far from the pretences of exhaustive research, this study is intended as an incentive to further approaches in this field of interpretation and reception of Eminescu's meditation on time and history in the context of a genuine *philosophy of history*.

Magia evocatoare la Eminescu

Florin DORCU
(florindorcu@yahoo.fr)

Magia evocatoare sau supranaturală este denumită după principiul ei de acțiune, care constă în evocarea ființelor supranaturale, intermediare între oameni şi divinitate (demonii, geniile etc.), sau chiar a sufletelor morților. Evocarea este acțiunea de a face aceste „ființe" să se prezinte „la apel"[1], să-şi părăsească mediul lor şi să vină între oameni. Echivalentele evocării sunt: *chemarea*, *conjurația*, *citarea*, termeni care desemnează un act analog.

Se crede că evocarea sufletelor morților se face cel mai bine în locurile pe care ele le cunosc şi unde revin deseori, deoarece sunt legate de acele locuri. În general, acestea sunt cimitirele, locurile în care au avut loc crime, bătălii sau locurile în care au fost îngropate cadavrele unora care au murit fără înmormântare sau fără lumânare.

Numele necromanției, precizează Cornelius Agrippa[2], indică faptul că o asemenea practică magică acționează asupra cadavrelor, cerând anumite răspunsuri de la *mani*, de la umbrele morților, precum şi de la daimonii subpământeni, făcându-i pe aceştia să intre în trupurile moarte.

Necromanția este foarte veche, fiind prezentă la mai multe popoare antice. Atât grecii, cât şi romanii erau convinşi că morții rămâneau în relație cu cei vii, mitologia acestora abundând în povestiri despre spiritele morților. De asemenea,

---

[1] Joseph Maxwell, *Magia*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1995, p. 34.

[2] Heinrich Corneliu Agrippa von Nettesheim, *Filosofia ocultă sau magia. Magia ceremonială*, traducere de Maria Genescu, Editura Herald, Bucureşti, 2010, p. 187.

magia evocatoare este întâlnită şi în *Sfânta Scriptură*. Regele Saul, înspăimântat de filistenii care voiau să-l atace şi supărat că Dumnezeu nu-i mai răspunde la rugăciune, apelează la o vrăjitoare din Endor căreia îi spune: „Rogu-te, ghiceşte-mi chemând un mort şi scoate-mi pe cine îți voi spune eu! Atunci femeia a întrebat: «Pe cine să-ți scot?» Răspuns-a el: «Pe Samuel să mi-l scoli!»" (*1 Regi* 28, 8.11).

Acest tip de magie îl întâlnim în multe din poemele eminesciene, însă mă voi opri, în acest studiu, doar asupra a trei dintre ele: *Strigoii*, *Gemenii* şi *Luceafărul*. Spiritele evocate în aceste poeme sunt diferite: în *Luceafărul*, fata de împărat adresează chemarea sa unei ființe supranaturale, unui geniu; în *Strigoii*, preotul cel păgân, la cererea regelui apostat, Arald, evocă sufletul unui mort, al reginei Maria; în *Gemenii*, tot un preot bătrân, ajutat însă de mai mulți oşteni care țin în mână făclii aprinse, evocă sufletul lui Sarmis, care a dispărut de un an, pentru a vedea dacă este viu sau mort.

Ritualul evocărilor magice este complex, efectuat într-o manieră lugubră, terifiantă, care-l înspăimântă atât pe Arald („Arald cu moartea'n suflet, a gândurilor pradă"[3]), cât şi pe oştenii participanți la ritualul evocării preotului păgân din *Gemenii*, oşteni care: „Toți în genunchi cu groază ascultă în tăcere". La Eminescu sunt prezente multe din elementele ritualului magiei evocatoare, însă fiecare poezie are specificul ei: găsim atât elemente comune, cât şi elemente specifice fiecărui poem.

În *Strigoii*, Arald merge la bătrânul preot al lui Zamolxe, care şade învechit pe un jilț de stâncă, semn că religia getică fusese uitată. După cum se ştie, „religia creştină nu crede în farmecele unei vergi, nici în stihii, cari să poată face din peatră aur, nici în puterea pământului de-a da viață ori în steaua, din care să se coboare scântei în ochii moartei"[4]. Acest lucru îl determină pe Arald să apeleze la bătrânul mag.

---

[3] Vesurile eminesciene se citează din ediția online după Mihai Eminescu, *Opere*, ediția Perpessicius, Fundația pentru literatură şi artă, Editura Academiei, Bucureşti, 1939-1989.

[4] Alexandru Bogdan, *Strigoii*, în revista „Transilvania", nr. III, iulie-septembrie, 1909, p. 135, ediția online.

Marcel Mauss şi Henri Hubert susţin că unul din caracterele importante ale magiei este prohibiţia. Autorii atribuie caracterul prohibit al magiei procesului devenirii istorice şi cuceririlor culturale pe care le-a cunoscut omenirea. Joseph Maxwell scria că, în urma diferitelor invazii, cultul public al celor învinşi dispărea, fiind înlocuit cu cel al învingătorului. Astfel, noile zeităţi se instalau în locul vechilor culte; divinităţile învinse, dacă nu erau acceptate de învingători, treceau în rândul demonilor sau al geniilor rele, preoţii lor deveneau magicieni sau vrăjitori, iar riturile lor erau considerate liturghii magice. Acest lucru apare şi în poemul eminescian: la început ne este prezentată istoria lui Arald, care în fruntea poporului său plecase din Nord spre Dunăre, spre a cuceri popoarele. Atât avarii, cât şi germanii migrau spre sud, spre Nistru. Religia lui Zamolxe este uitată după ce creştinismul a devenit religia oficială a poporului. Magul, numit de poet „preotul cel păgân”, uitat fiind de popor, stă pe jilţul lui tăiat în stâncă de un veac astfel încât „În plete-i creşte muşchiul şi muşchiu pe al lui sân, / Barba ’n pământ i-ajunge şi genele la piept…”. Doar când sunt disperaţi, cum este şi Arald, oamenii îşi amintesc de el şi aleargă să-i ceară ajutorul. Cârja pe care magul o ţine în mână este semnul autorităţii preotului păgân.

Magul îşi realiza opera începând de la miezul nopţii până în pragul noii zile. Locul evocării era, de regulă, o peşteră întunecoasă, o subterană izolată sau un loc părăsit, la lumina unor făclii de răşină ce creau o lumină roşiatică. În această atmosferă neobişnuită, magicianul se aşeza în faţa unui altar de sacrificiu. Toate acestea sunt respectate şi de bătrânul mag din *Strigoii* al cărui ritual are loc noaptea când „prin nouri joacă luna”, într-un dom părăsit. Înainte de a rosti conjuraţia magică, bătrânul mag îşi pregăteşte întregul ritual: aprinde o candelă, cu varga magică îşi trasează cercul magic pentru a se feri de orice pericol care ar putea veni din partea spiritului şi pregăteşte atmosfera, emoţia necesară, printr-un „cânt frumos şi dulce – adormitor sunând”. Emoţia şi convingerea magicianului au rolul de a spori forţa vrăjii. Enunţarea sau cântecul reprezintă un element esenţial al incantaţiei. Discursul magic se compune din cuvinte care au putere magică, rostite într-un anumit ritm sau cântate.

Cântecul şi muzica sunt factori ai emoţiei, deoarece acţionează energic asupra sferei afective, sursă din care se alimentează energia psihică, preciza Joseph Maxwell[5]. Cântecul, unda sonoră, traversează spaţiul fără nici un obstacol şi ajung astfel la urechile celui chemat. Frumos şi dulce la început, creşte tot mai mult, iar efectele lui sunt uneori apocaliptice. Rolul cântecului este de a crea o atmosferă terifiantă, de a provoca groaza în sufletul lui Arald şi de a pregăti momentul rostirii evocării magice:

Din ce în ce cântarea în valuri ea tot creşte,
Se pare ca furtuna ridică al ei glas,
Că vântul trece ’n spaimă pe-al mărilor talaz,
Că ’n sufletu-i pământul se sbate cu necaz –
Că orice-i viu în lume acum încremeneşte.

Se sgudue tot domul de pare-a fi de scânduri,
Şi stânci în temelie clătindu-se vedem,
Plânsori sfâşietoare împinse de blestem
Se urmăresc prin bolte, se chiamă, fulger’, gem
Şi cresc tumultuoase în valuri, rânduri, rânduri…
(*Strigoii*)

Alături de muzică şi de incantaţia magică, gesturile rituale ocupă şi ele un loc important în cadrul ritualului magic. Atât în *Strigoii*, cât şi în *Gemenii*, gesturile efectuate de magi au un rol determinat. În primul poem, magul nu vorbeşte decât atunci când rosteşte evocarea magică; în rest el se foloseşte de gesturi, atât pentru a comunica cu Arald („Cu mâna’ntinsă magul îi face semn să şadă”), cât şi pentru a stârni forţele naturii cu ajutorul baghetei magice[6]:

În aer îşi ridică a farmecelor vargă
Şi o suflare rece prin dom atunci aleargă
Şi mii de glasuri slabe încep sub bolta largă
Un cânt frumos şi dulce – adormitor sunând.
(*Strigoii*)

---

[5] Joseph Maxwell, *op. cit.*, p. 99.

[6] Despre importanţa vergei magice în ritualul magic am scris în *Studii eminescologice*, vol. 13, 2011, p. 130.

În *Gemenii*, ritualul magic are un caracter public, magul săvârşind magia „în fața tuturora”. La fel ca în *Luceafărul*, evocarea are loc de trei ori, procedeul repetițiilor explicându-se, de obicei, prin eficacitatea individuală a anumitor numere: trei, şase, nouă. Numărul 3 este şi numărul Timpului, evocând trecutul, prezentul şi viitorul. În *Istoria filozofiei oculte*, Alexandrian scria că Trimurti hindusă, Sfânta Treime creştină, nu sunt singurele expresii religioase ale numărului 3: Antichitatea a cunoscut trei Grații, trei Parce, trei Furii etc. Pretutindeni, în religie ca şi în magie, 3 are un rol propițiator datorat valorii sale de număr al acțiunii vitale[7]. În finalul evocării magice, bătrânul preot evocă de trei ori numele lui Sarmis, tocmai pentru a-l determina pe acesta să răsară din umbră. Repetiția incantației magice sporeşte autoritatea evocatorului şi inspiră teamă spiritelor.

Preotul cel păgân săvârşeşte unele gesturi care nu apar în celelalte poeme. Acesta se foloseşte de jocul de lumini şi de miresme pentru a ademeni sufletul celui evocat. Combustia şi dansul ritualic prezente în acest poem fac parte din ritualul magic: oştenii țin în mână făclii aprinse pe care le aprind de la focul sacru din cățuia aurită unde au fost arse mirodeniile; înainte de a rosti incantația toți îngenunchează, iar la sfârşitul ei ostenii ridică brațele în aer. Magul săvârşeşte ultimul act al ritualului, dezvelind statuia regelui invocat şi aruncând în foc „țesătura neagră de-un fin şi gingaş tort”. Fumul şi miresmele sunt mijloace elementare de constrângere care atrag sau alungă demonii. Acțiunea mirodeniilor este deosebit de puternică asupra demonilor aerului. Cu ajutorul lor, sublinia Joseph Maxwell, se poate determina apariția formelor astrale ale demonilor sau ale sufletelor morților, dacă se operează sub influența favorabilă a constelațiilor şi a planetelor. Această practică se observă în toate magiile, iar originea ei se pierde în cea mai îndepărtată antichitate. Strabon o semnalează la perşi, care o utilizau în riturile lor evocatoare: „Ei puneau ramuri de laur şi mirt pe altarul sacrificiului şi le ardeau, ei se rugau

[7] Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, traducere de Claudia Dimitriu, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 125-126.

ținând în mână mănunchiuri de marika”[8]. În magie sunt întrebuințate diferite parfumuri, ca moscul, fumul de tămâie, smirnă sau ale unor substanțe volatile, precum şi muzica psalmodiată, toate considerate ajutoare ale sufletului. Aceste practici au drept scop liniştirea sufletului şi ridicarea moralului către o sferă superioară, scria Paul Ştefănescu[9].

Magul îşi pregăteşte cu minuțiozitate actul magic, obiectele folosite de el fiind semnificative. Tripodul, devenit un altar în poem, pe care magul aşază o cățuie aurită, era în Antichitate un scaun de bronz cu trei picioare, frumos arcuite, pe care şedea Sibila în timpul oracolelor din templul de la Delfi, închinat zeului Apolo. Cățuia este un vas de metal sau de pământ în care se ard mirodeniile. Acest element magic este prezent numai în poemul *Gemenii*.

Pe un tripod s'aduce cățuea aurită,
Cu făclii stinse 'n mână 'n genunche cad oştenii,
Iar preotul aprinde un vraf de mirodenii.
De fumul lor albastru se împle bolta naltă,
S'acopere mulțimea, iar flăcările saltă [...]

Gestul, mimica, cuvântul sunt agenți de expresie; combinația ritmului şi a tonurilor în cântec, a ritmului şi a mişcărilor în dans au drept obiect provocarea unor stări de suflet la cântăreți, la magicieni şi dansatori. Acțiunea acestor procedee, mai întâi exterioară, devine interioară, dar numai pentru a se exterioriza cu şi mai multă forță, fie în sfera activă, fie în cea a percepțiilor. Progresul realizat în formarea cântecului şi a dansului corespund unui progres paralel în înțelegerea agentului magic, înțelegere care perturbă şi degradează mai târziu înfluențele de diverse naturi, în principal pe cele ale religiei[10].

Cadrul specific ritualului magic fiind pregătit, cei prezenți îngenunchează şi ascultă cu groază evocarea magului. Ca şi în *Strigoii*, toate elementele care preced evocarea spiritului au rolul de a crea o atmosferă specifică şi de a provoca starea de

[8] Joseph Maxwell, *op. cit.*, p. 59.

[9] Paul Ştefănescu, *Magia înaltă*, Editura Miracol, Bucureşti, 1997, p. 150.

[10] Joseph Maxwell, *op. cit.*, p. 103.

spirit necesară săvârşirii acestui ritual. Bătrânul mag din *Strigoii* rosteşte o incantaţie magică puternică, prin care se adresează direct lui Zamolxe. Magul nu rosteşte numele zeului căruia i se adresează, deoarece „De a-l rosti nu-i vrednic un muritor pe lume”, numele acestuia fiind un tabu. Tabuul lingvistic care se referă la interzicerea întrebuinţării unor cuvinte, cum ar fi, de pildă, rostirea adevăratului nume al vânatului, „îmbunarea” unor animale periculoase prin conferirea de nume cât mai frumoase. Rostirea numelor socotite sacre nu este îngăduită, fiind considerată o formă de atentat la autoritatea şi prestigiul celor care le poartă[11]. Preotul păgân se foloseşte de autoritatea zeului pentru a-i porunci sufletului lui Sarmis să-i răspundă la chemare.

În mitologia românească nu apar vrăjitori care să cheme sufletele morţilor şi să le forţeze să vină din lumea de dincolo prin vrăji. Motivul magului care evocă sufletele morţilor din poemele eminesciene este luat de poetul român din mitologia germană. Alexandru Bogdan consideră că Mihai Eminescu foloseşte mai multe motive germanice: cântecul, natura dezlănţuită, invocarea stihiilor[12].

Atunci când se invocă un geniu, incantaţia sau rugăciunea trebuie compusă în aşa fel încât să amintească toate calităţile acestui geniu. Chiar dacă nu-i aminteşte toate calităţile, fata de împărat din *Luceafărul* îl numeşte pe geniul supranatural „luceafăr blând”. De asemenea, pentru a avea efectul aşteptat, în magia evocatoare trebuie adecvat ritmul enunţării la influenţa solicitată şi rostită cu înflăcărare. Emoţia şi convingerea magicianului sporesc forţa vrăjii[13]. Fata de împărat nu neglijează acest aspect: înainte de a rosti conjuraţia, aceasta i se adresează în somn, cuvintele ei pline de emoţie şi de dorinţă având rolul de a convinge spiritul invocat să i se arate: „– O, dulce-al nopţii mele Domn, / De ce nu vii tu? Vină!”. În *Fata în grădina de aur*, tânăra i se adresează astrului născut din stea

---

[11] Zamfira Mihail, Maria Osiac, *Lingvistica generală şi aplicată*, Editura Fundaţiei „România de Mâine, Bucureşti, 2006, p. 52.

[12] Alexandru Bogdan, *Strigoii*, în revista „Transilvania”, nr. V, octombrie-decembrie, 1909, p. 387, ediţia online.

[13] Joseph Maxwell, *op. cit.*, p. 94.

numindu-l „geniu mândru” sau „geniul meu”. Tot aici, geniile stau îngenuncheate la picioarele tronului lui *Adonai*.

Evocarea implică, înainte de toate, chemarea ființei, de aici rezultând necesitatea cunoaşterii numelui. Acesta are o mare importanță, atât în relațiile sociale ale individului, cât şi în raporturile sale cu magia. Cunoaşterea numelui, sublinia Joseph Maxwell, este o condiție primordială a oricărei acțiuni asupra ființelor evocate. A chema pe nume înseamnă a acționa legătura aceasta care-l va aduce pe cel chemat în prezența celui ce cheamă. Spiritul îşi aude numele aşa cum îl aude şi omul, iar atenția lui se trezeşte. În exemplul din *Biblie*, vrăjitoarea, înainte de a face invocația, trebuie să afle numele celui pe care îl va conjura. Cele trei poeme eminesciene nu se abat de la această regulă a magiei evocatoare. Agenții magici, profesionişti sau nu, au puterea de a chema ființele, deoarece le cunosc numele. Femeile, scriau Marcel Mauss şi Henri Hubert, nu sunt recunoscute a fi mai apte pentru magie decât bărbații datorită însuşirilor fizice, ci datorită sentimentelor sociale determinate de calitățile lor[14]. Fără a fi inițiată în magie şi fără a folosi formule complicate, ca ale magilor din celelalte poeme, dar cunoscând numele astrului, fata de împărat rosteşte evocația magică. Ceea ce-i dă forță fetei de împărat este vârsta, deoarece, aşa cum sublinia şi Ioan Petru Culianu, puberă fiind, fata posedă „o forță magică naturală pe care o îndreaptă şi o exercită aproape inconştient asupra obiectului apropriat”[15]:

> Cobori în jos, luceafăr blând,
> Alunecând pe-o rază,
> Pătrunde ’n casă şi în gând
> Şi vieața-mi luminează!
>
> (*Luceafărul*)

George Călinescu scria că fata îl smulge pe Luceafăr din cer printr-o formulă teurgică, fiindcă astrul nu ar fi coborât din

---

[14] Marcel Mauss, Henri Hubert, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ingrid Ilinca şi Silviu Lupescu, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 36.

[15] Ioan Petru Culianu, *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul*, în „Studii româneşti” I, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 70.

propria voință în camera fetei[16]. Era nevoie de această conjurație pentru a-l face pe astru să renunțe la lumea lui şi să se coboare pe pământ. Călinescu spune că fata îl atrage pe Luceafăr printr-un descântec, însă termenul nu este potrivit. Descântecul este definit de Artur Gorovei ca fiind „totalitatea cuvintelor pe care le rosteşte vrăjitorul sau fermecătorul care face leacul, vraja sau farmecul, de la care aşteaptă rezultate de mai înainte determinate”[17]. Chemarea fetei nu este un descântec, ci o invocație magică, specifică magiei evocatoare.

Fata de împărat sesizează ipostaza demonică a Luceafărului la cea de-a doua metamorfozare. *Demon* (în greacă *daimon*) desemnează geniul bun sau rău care veghează asupra destinului unei persoane. În cea de-a treia invocație, fata nu-i mai cere astrului să-i lumineze viața, ci norocul, destinul ei. De aceea, Luceafărul nu-i mai răspunde la chemare printr-o altă metamorfoză, ci se adresează cuplului pământean cu superioritate, îndeplinindu-i totuşi fetei dorința:

Trăind în cercul vostru strâmt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece.
(*Luceafărul*)

În *Gemenii*, numele celui evocat este rostit de mag, la finalul incantației, de trei ori, acest fapt având rolul de a-l obliga pe cel dispărut să se arate doar dacă trăieşte. Preotul cel păgân nu cheamă în acest poem sufletul unui mort, ca în *Strigoii*, ci se roagă zeului să-i dezvăluie dacă Sarmis trăieşte sau a murit. În *Strigoii*, deşi îi cunoaşte numele, magul nu i se adresează direct Mariei, ci se adresează elementelor naturii, pământ, stea, lună, cât şi lui Zamolxe, pe care-l imploră să-i redea regelui Arald iubita.

Ființelor supranaturale şi sufletelor morților nu le place însă să fie deranjate, de aceea evocarea este o practică peri-

[16] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, vol. I, p. 541.

[17] Artur Gorovei, *Literatura populară*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 75.

culoasă. Spiritele sunt uşor de ofensat, iuţi la mânie, abile în arta de a face rău. La chemarea sufletului lui Samuel, acesta îl întreabă pe Saul: „Pentru ce mă tulburi, ca să ies?”, iar la finalul ritualului magic, vrăjitoarea îl atenţionează pe Saul asupra pericolului la care s-a expus şi ea: „Iată roaba ta a ascultat glasul tău şi şi-a pus viaţa în primejdie şi a împlinit porunca ce i-ai dat” (*1 Regi*, 28, 21). În *Strigoii*, ritualul magic are consecinţe grave asupra lui Arald. Întrucât acesta este dispus să-şi ofere viaţa zeilor magului pentru a-şi revedea iubita, la sfârşit, este şi el transformat în strigoi: „Arald! de nu mă ’nşală privirea, tu eşti mort!”

În magia evocatoare este important ca, la sfârşitul ritualului, sufletul celui conjurat să fie trimis înapoi, în lumea morţilor. Dacă acesta refuză să plece, magul trebuie să-l oblige şi să se asigure că spiritul l-a ascultat. În *Gemenii*, consecinţele incantaţiei magice sunt şi mai grave decât în celelalte poeme: deşi nu i se arată bătrânului mag, sufletul lui Sarmis apare mai târziu şi îl chinuie pe fratele ucigaş, Brigbelu, până ce acesta moare.

În *Luceafărul*, astrul părăseşte lumea lui, nu fără efort, rupându-se din locul lui din cer, şi se metamorfozează într-un tânăr voievod sau într-un mândru chip: „Din sfera mea venii cu greu / Ca să-ţi urmez chemarea”. La cea de-a doua evocare magică, astrul răspunde mult mai greu, iar coborârea lui este mai dificilă. „Magia săvârşită este cu mult mai mare, producând ea însăşi efectele combustiunii distrugătoare”[18], transformându-l pe astru într-un tânăr trist, gânditor, palid şi cu o privire întunecată. Ceea ce o salvează pe fată de mânia Luceafărului este visul. Întâlnirea celor doi are loc în vis, în oglindă. Varron (116-27 î.Hr.) scria că magii persani utilizau oglinda magică pentru divinaţiile magice[19]. Dar oglinda serveşte şi în magia evocatoare, fiind inversul necromanţiei, deoarece oglinda face să apară oameni care încă nu există sau

---

[18] Marin Mincu, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 30.

[19] M. Delclos, J. L. Caradeau, *Dictionnaire de la Magie et de la Théurgie*, Éditions Trajectoire, Paris, 2005, p. 448.

care execută o acțiune pe care o vor săvârşi mai târziu[20]. Zidurile de marmură neagră ale domului din *Strigoii* sunt echivalentul oglinzilor magice.

Invocația magică rostită de tânăra fată de împărat diferă de cea a magilor. Aceasta se adresează direct spiritului, formula magică folosită fiind scurtă, liniară, precizând şi motivul invocării. În celelalte poeme, în schimb, ritualul magic este mult mai complex, iar magii nu se adresează direct spiritelor morților. Acestea sunt conjurate prin intermediul marilor nume divine, Zamolxe, cel al cărui nume nu este vrednic nimeni să-l rostească. În *Strigoii*, incantația magului adresată atât stihiilor pământului, cât şi lui Zamolxe, este puternică. Toate aceste forțe supranaturale sunt invocate de mag pentru a-i da duh reginei şi a o transforma în strigoi:

«Din inimă-i pământul la morți să deie vieață,
În ochi-i să se scurgă scântei din steaua lină,
A părului lucire s'o deie luna plină,
Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămânță de lumină
Din duhul gurii tale ce arde şi îngheață.

Stihii a lumei patru, supuse lui Arald,
Străbateți voi pământul şi a lui măruntaie,
Faceți din piatră aur şi din îngheț văpaie,
Să 'nchege apa 'n sânge, din pietre foc să saie,
Dar inima-i fecioară hrăniți cu sânge cald».

Preotul păgân din *Gemenii* i se adresează direct regelui Sarmis, însă se foloseşte de numele zeului suprem, a cărui autoritate este cunoscută, pentru a-l obliga pe acesta să se arate:

«În numele Celuia, al cărui vecinic nume
De a-l rosti nu-i vrednic *un* muritor pe lume,
Când limba-i neclintită la cumpenile vremii,
Toiagul meu s'atinge încet de vârful stemei
Regeşti, şi pentru dânsa te chem – dacă trăieşti,
O Sarmis, Sarmis, Sarmis! răsai de unde eşti.»

---

[20] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

Invocațiile din *Luceafărul* şi *Strigoii* au efectul aşteptat. Luceafărul ascultă „tremurător" rugămintea fetei şi se supune, „aruncându-se" din cer şi metamorfozându-se într-un mândru chip. Cea de-a treia conjurație a fetei nu mai are efectul aşteptat, deoarece ea schimbă formula magică: „Pătrunde 'n codru şi în gând, / Norocu-mi luminează!"

Ambele invocări dezlănțuie forțele naturii, însă în *Luceafărul* nu sunt atât de furioase. Evocarea magului din *Strigoii*, în schimb, este atât de puternică, încât provoacă o urgie: „lumea nebunise gemând din răsputere". Furia forțelor naturii se abate chiar şi asupra bisericii creştine care, lovită de un fulger, eliberează sufletul Mariei din mormânt. Pentru Alexandru Bogdan, cauza acestei rupturi este Arald, care-l părăseşte pe Dumnezeul creştin[21]:

> Atuncea dinaintea lui Arald zidul piere;
> El vede toată firea amestecat' afară –
> Ninsoare, fulger, ghiață, vânt arzător de vară –
> Departe vede – oraşul pe sub un arc de pară,
> Şi lumea nebunise gemând din răsputere;
>
> Biserica creştină, a ei catapeteasmă
> De-un fulger drept în două e ruptă şi tresare;
> Din tainiță mormântul atuncea îi apare,
> Şi piatra de pe groapă crăpând în două sare;
> Încet plutind se 'nalță mireasa-i, o fantasmă…
>
> (*Strigoii*)

Cornelius Agrippa scria că necromanția este de două feluri: prima se numeşte *necromanție* şi este cea prin care cadavrul se ridică şi cere sânge; cealaltă este *scyomanția* şi nu face altceva decât să aducă umbra celui mort[22]. În *Strigoii* avem de-a face, aşadar, cu *scyomanția*, regina Maria apărându-i regelui îndrăgostit ca o umbră, având aceeaşi înfățişare ca la începutul poemului când este descrisă în sicriu:

> Încet plutind se 'nalță mireasa-i, o fantasmă…

---

[21] Alexandru Bogdan, *op. cit.*, p. 135.

[22] Heinrich Corneliu Agrippa von Nettesheim, *op. cit.*, p. 188-189.

O dulce întrupare de-omăt. Pe pieptu-i salbă
De pietre scumpe… părul i-ajunge la călcâie,
Ochii căzuți în capu-i şi buze viorie;
Cu mânile-i de ceară ea tâmpla şi-o mângâie –
Dar fața ei frumoasă ca varul este albă.

Necromanția apare în poemul *Gemenii*. Aici, cadavrul lui Sarmis se ridică şi cere sângele celui care l-a omorât. Sarmis apare la nunta fratelui său cu Tomiris, soția infidelă, şi rosteşte un blestem dur asupra acestora. Mânia lui ar dori să se reverse şi asupra lui Zamolxe, însă este conştient de infailibilitatea şi puterea zeului suprem:

Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai !
De tronul tău se sfarmă blăstemul ce visai.
Durerile 'mpreună a lumii uriaşe
Te-ating ca şi suspinul copilului din faşe.
Învață-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Sămănător de stele şi 'ncepător de vremuri.

În română, termenul *strigoi* provine din latină, de la *striga*, care înseamnă bufniță, fermecătoare, duh necurat. Strigoii sunt făpturi mitice sexuate de ordin inferior, care joacă un rol important în demonologia românească. Cutuma românească menționează două tipuri de strigoi: strigoiul viu (om-strigoi) şi strigoiul mort (mort-strigoi). Deosebirea între aceste două tipuri de strigoi ține de proveniența lor, de structura lor malignă şi capacitatea de a face rău. Omul devine strigoi din naştere sau dintr-o viață convertită la demonism. Strigoi devin şi *frații lunateci* cărora le-a murit perechea, dacă la moartea acestora nu au fost desfrățiți de morți şi înfrățiți cu alți lunatici în viață[23].

Ceea ce o transformă pe Maria în strigoi este atât evocarea sufletului ei făcută de bătrânul mag, cât şi bocetul îndelungat al lui Arald după iubita sa şi dorința acestuia de a se uni cu ea şi în moarte. Renunțarea la credință a lui Arald, atingerea Mariei (transformată în strigoi), sărutarea şi privirea

---

[23] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1987, p. 301-302.

în ochi a celor doi, toate acestea constituie cauzele care au dus la transformarea lui Arald în strigoi.

Există credința că strigoii sunt buni şi răi. Cei răi vin şi mănâncă rând pe rând pe câte un membru din familie, ori le mănâncă inima şi le sug sângele. În poemul eminescian, Maria face parte din cea de-a doua categorie de strigoi, aceasta sugându-i sângele lui Arald printr-un sărut de gheață:

> Îşi simte gâtu-atuncea cuprins de brațe reci,
> Pe pieptul gol el simte un lung sărut de ghiață,
> Părea un junghiu că-i curmă suflare şi vieață…
> Din ce în ce mai vie o simte 'n a lui brațe
> Şi ştie că de-acuma a lui rămâne 'n veci.
> (*Strigoii*)

Sarmis face parte tot din această categorie a strigoilor. Acesta se răzbună pe fratele său, provocându-i moartea. Este o sete de sânge care însă îl va ajuta pe Sarmis să se odihnească liniştit.

Se crede că oamenii strigoi în viață duceau o existență nocturnă. La miezul nopții, după primul „cântec al cocoşilor din cer", în timpul somnului, le iese sufletul pe gură şi sub înfățişarea unei umbre umane ei cutreieră pustietățile satului, făcând mai multe rele. Morții strigoi îşi păstrează fizionomia umană nedescompusă în mormânt. Strigoii ies la miezul nopții prin găuri sepulcrale făcute de ei şi se transformă în animale domestice sau sălbatice. La a treia „cântare a cocoşilor din ceruri", sufletul oamenilor strigoi se întoarce în trupul care doarme buştean[24]. Umbra Mariei din *Strigoii* seamănă cu imaginea ei de pe când zăcea pe catafalc în fața altarului, înainte de a fi înmormântată. În partea a treia a poemului, auzul de departe al cocoşului răguşit şi apariția primei raze de lumină bagă spaima atât în cei doi îndrăgostiți, cât şi în celelalte umbre care, ieşite din morminte, colindau pe pământ:

> Arald încremenise pe calu-i – un stejar,
> Păinjenit e ochiu-i de-al morții glas etern,
> Fug caii duşi de spaimă şi vântului s'aştern,

[24] Idem.

Ca umbre străvezie ieşite din infern
Ei sboară… Vântul geme prin codri cu amar.

Ei sboar' o vijelie, trec ape făr' de vad,
Naintea lor se 'nalţă puternic vechii munţi,
Ei trec în răpejune de râuri fără punţi,
Coroanele în fugă le fulgeră pe frunţi,
Naintea lor se mişcă pădurile de brad.

Motto-ul părţii a doua a poemului *Strigoii* ne introduce în atmosfera mitico-magică a poemului. În afară de cocoşul care anunţă ivirea zorilor, apare în poemul eminescian şi *căţelul pământului*, numit şi *ţâncul pământului* sau *orbetele pământului*. Acesta este o fiinţă cu însuşiri demonice, situată de mitologia populară în zona cimitirelor, pe sub cruci sau stâlpi funerari. Rolul său principal este acela de a muşca de nas ori de urechi cadavrele care nu au fost înmormântate cum se cuvine. Ba mai mult, *căţelul pământului* este paznicul iadului, cel care goneşte sufletele celor condamnaţi la munci în Iad ori îi ajută să treacă peste Apa Sâmbetei şi să intre pe porţile Iadului[25]. Lătratul lui strident prevesteşte moartea sau alte nenorociri asupra celui care îl aude la miezul nopţii, între toaca din cer şi cântatul cocoşilor[26]. Moartea pe care o prevesteşte căţelul pământului în poezia *Strigoii* poate fi, pe de o parte, a lui Arald care moare şi devine strigoi, pe de altă parte, a cuplului de strigoi, care sunt surprinşi de cântecul cocoşului şi de primele raze roşii ale dimineţii: „Arald încremenise pe calu-i – un stejar". Aceste raze le redă odihna, deoarece ei se întorc pentru totdeauna în „noaptea măreţului mormânt".

Pe lângă această fiinţă chtoniană, mai apar în poem şi corbii care stau pe umerii magului, unul alb şi altul negru. Corbul avea, la daci, un simbolism contradictoriu: pasăre solară şi totodată tenebroasă, pasăre a vieţii şi a morţii, pasăre apotropaică şi funerară. Romulus Vulcănescu[27] susţine că la români acest simbolism este încărcat de contradicţii, prin

[25] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 456.

[26] Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, Editura Gramar, Bucureşti, 2008, p. 347.

[27] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p. 534.

forma, culoarea, funcţiunea, atributele şi semnificaţiile ce i-au fost atribuite. În general, corbul e negru, mai rar gri sau alb. Culoarea neagră e asemenea Haosului înainte de creaţia cosmosului, mediul germinativ al lumii; culoarea gri e pământul ce poate fi fertilizat, iar culoarea albă este a creaţiei, a naşterii şi renaşterii. Culorile au în magie un sens mai puţin precis decât sunetele; diferenţele sunt mai evidente în întrebuinţarea lor; ele se leagă mai degrabă de magia simbolică decât de cea simpatică. Se găsesc, totuşi, câteva indicaţii generale. Albul este culoarea purităţii. Culorile întunecate, îndeosebi negrul, sunt rezervate emoţiilor triste, durerii, doliului. În mitologia scandinavă, doi corbi stau pe tronul lui Odin, zeul cunoaşterii şi al iniţierii: unul este Hugin, spiritul, celălalt, Munnin, memoria. Aceştia ar reprezenta principiul creaţiei[28]. În *Strigoii*, cei doi corbi, alb şi negru, zboară deasupra magului: „Şi fâlfâe deasupra-i, gonindu-se în roate / Cu-aripele-ostenite un alb ş'un negru corb".

În opera lui Mihai Eminescu, după cum am arătat, magia evocatoare este folosită cu scopul de a chema fiinţele supranaturale, fie cele ale morţilor, fie ale geniilor bune sau rele, făcându-le pe acestea să-şi părăsească mediul lor natural. Ceea ce o îndeamnă atât pe fata de împărat, cât şi pe Arald, să recurgă la evocarea fiinţelor supranaturale este dragostea. Diferenţa între spiritele conjurate se poate identifica chiar din cuvintele adresate acestora. În timp ce fata de împărat este conştientă de superioritatea Luceafărului şi îi cere să coboare din sfera lui, magul din *Strigoii* cheamă sufletul reginei moarte din mijlocul pământului: „Din inimă-i pământul la morţi să deie vieaţă". Luceafărul este nemuritor („Noi nu avem nici timp, nici loc, / Şi nu cunoaştem moarte."), regina Maria însă a cunoscut viaţa şi moartea. Scopul ritualului magic în *Gemenii* era de a vedea dacă regele Sarmis este mort sau mai trăieşte.

Ritualurile magiei în opera eminesciană evocatoare sunt complexe, poetul îmbinând mai multe elemente magice, indispensabile evocării, împrumutate atât din folclorul autohton, cât şi din mitologiile nordice: cunoaşterea numelui, folosirea ele-

---

[28] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 366.

mentelor magice (varga, altarul, oglinda, jocul de lumini, fumul şi mirodeniile etc.), consecințele conjurării etc. Descrierea detaliată a unor asemenea ritualuri creează substanța unei frumuseți stranii, contaminată de atmosfera neobişnuită, terifiantă, a magiei, inducând stări de spirit şi emoții unice.

Bibliografie selectivă

Alexandrian, *Istoria filozofiei oculte*, traducere de Claudia Dimitriu, Humanitas, Bucureşti, 1994.

Bogdan, Alexandru, *Strigoii*, în revista „Transilvania”, nr. III, iulie-septembrie, 1909, ediția online.

Bogdan, Alexandru, *Strigoii*, în revista „Transilvania”, nr. V, octombrie-decembrie, 1909, ediția online.

Călinescu, George, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

Culianu, Ioan Petru, *Fantasmele erosului la Eminescu. Poemul Luceafărul*, în „Studii româneşti” I, traducere de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Editura Polirom, Iaşi, 2006.

Declos, M., Caradeau, J.-L., *Dictionnaire de la magie et de la théurgie*, Editions Trajectoire, Paris, 2005.

Eminescu, Mihai, *Opere*, ediția Perpessicius, Fundația pentru literatură şi artă, Editura Academiei, Bucureşti, 1939-1989.

Gorovei, Artur, *Literatura populară*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Mauss, Marcel, Hubert, Henri, *Teoria generală a magiei*, traducere de Ilinca Ingrid şi Lupescu Silviu, Editura Polirom, Iaşi, 1996.

Maxwell, Joseph, *Magia*, traducere de Maria Ivănescu, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 1995.

Mihail, Zamfira, Osiac, Maria, *Lingvistica generală şi aplicată*, Editura Fundației „România de Mâine”, Bucureşti, 2006.

Mincu, Marin, *Mihai Eminescu. Luceafărul*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978.

Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, Editura Gramar, Bucureşti, 2008.

Ştefănescu, Paul, *Magia înaltă*, Editura Miracol, Bucureşti, 1997.

Von Nettesheim, Heinrich Cornelius Agrippa, *Filosofia ocultă sau magia. Magia ceremonială*, traducere de Maria Genescu, Editura Herald, Bucureşti, 2010.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1987.

Résumé

La magie évocatoire est ainsi appelée puisque son principe d'action est l'évocation des êtres surnaturels qui sont intermédiaires entre les êtres humains et la divinité ou des âmes des morts. Ce type de magie est également présente dans les œuvres de Mihai Eminescu: *Luceafărul*, *Strigoii* et *Gemenii.* Dans l'œuvre d'Eminescu, la magie évocatoire est utilisée pour appeler ces êtres surnaturels ou des morts que ce soit du génie bon ou mauvais, en les marquant comme ils quittent leur milieu naturel. Les rituels de magie évocatoire sont des notions complexes à Eminescu, le poète combinant plusieurs éléments essentiels pour cette magie : connaissances du nom, l'utilisation des éléments magiques (tige, autel, miroir, lumières, fumée et épices, etc.), conséquences d'évocation etc.

Literatură comparată

Ironie romantică şi narativitate în basmul liric. *Călin (file din poveste)**

Doris MIRONESCU
(dorismironescu@yahoo.com)

Basmul liric este o formă hibridă, cu punct de plecare în folclor, dar rămânând un produs al imaginaţiei „culte". În formele sale cele mai complexe, cum sunt cele din opera lui Mihai Eminescu, basmul liric îşi codifică propria situaţie şi identitate generică, punând problema apariţiei sale dintr-o formă literară ce aparţine unui tip diferit de discurs, cel popular. În cazul lui Eminescu, aşa cum vom arăta în continuare, basmul folcloric este înţeles pe linia propusă de către fraţii Grimm, ca o naraţiune ce descinde din mit, însă concepţia eminesciană reprezintă un aport critic considerabil, dat de faptul că basmul liric, „cult", nu poate opera direct cu mitul din spatele basmului, ci doar cu „forma" acestuia. Ca atare, basmul liric eminescian va vorbi, direct sau indirect, despre relaţia între termenii săi constitutivi căreia i se datorează geneza lui, şi anume: mitul, basmul ca reprezentare a lumii mitice şi poemul „de autor". Voi urmări reflecţia eminesciană pe tema dată printr-o analiză a narativităţii într-un text perfect adecvat pentru studierea acestei relaţii, şi anume *Călin (file din poveste)*.

Acest text, cu punct de plecare în folclor, pune o problemă esenţială pentru identificarea tipului de romantism căruia îi

* Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Reţea transnaţională de management integrat al cercetării postdoctorale în domeniul Comunicarea ştiinţei. Construcţie instituţională (şcoală postdoctorală) şi program de burse (CommScie)" - POSDRU/89/1.5/S/63663, finanţat prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013.

aparține Eminescu. Interesul poemului *Călin (file din poveste)* stă în proveniența lui identificabilă dintr-un basm folcloric, ca şi în menținerea până în ultimele variante a unor urme de imaginație şi limbaj popular, care interacționează cu „cultismele" eminesciene şi cu metaforele sale complexe, tinzând spre configurarea unui limbaj propriu, „eminescian", în poezie. Totodată, e important că basmul folcloric a fost modificat la nivelul diegezei, de obicei prin suprimarea de episoade şi prin introducerea unor noi perspective narative, inexistente în basm, de obicei lipsit de perspectivism psihologic.

Pentru lămurirea semnificației basmului la Eminescu, cităm un fragment manuscris, *Strângerea literaturii noastre populare*, ce trebuia să facă parte dintr-un articol publicat în gazeta transilvăneană „Familia" în 1870, dar din varii motive n-a mai fost publicat. Eminescu arată aici modul „corect" în care crede el că trebuie înțeles mitul:

„E păcat cum că românii au apucat de-a vedea în basm numai basmul, în obicei numai obiceiul, în formă numai forma, în formulă numai formula. Formula nu e decât manifestațiunea palpabilă, simțită a unei idei oarecare. Ce face de exemplu istoricul cu mitul? Îl lasă cum e, ori îl citează mecanic în compendiul său de istorie, pentru a face din el jucării mnemotecnice pentru copii? Nimica mai puțin decât asta. El caută spiritul, ideea acelor forme, cari ca atare sunt minciune, şi arată cum că mitul nu e decât un simbol, o hieroglifă, care nu e de ajuns că ai văzut-o, că-i ții minte forma sa, că poți s-o imiți în zugrăveala pe hârtie, ci aceasta trebuie citită şi înțeleasă"[1].

Eminescu se plasează, aici, în răspăr cu ceea ce consideră a fi tradiția națională, anume de a vedea în basm doar pitoresc (adică formă, formulă, expresie ce poate fi imitată sau „îndreptată", cum o făcuse Alecsandri, sau poate fi studiată doar istoric, etnologic, încadrată categorial şi înseriată spre învățare în şcoală). El preconizează necesitatea de a merge mai în

---

[1] Mihai Eminescu, *Strângerea literaturii noastre populare*, apud Dumitru Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 372.

adânc de aceste „forme” considerate în exterioritatea lor. Consideră necesară, pentru stingerea scepticismului „epigonic” al generațiilor mai noi şi pentru corectarea spiritului lor ştiințific şi pozitiv, căutarea „spiritului, ideii acestor forme”. Imitarea, copierea folclorului nu este o activitate suficientă, după cum nici a face prelucrări folclorice sau a mimetiza limbajul neaoş popular în compuneri autonome nu este suficient. Totuşi, Eminescu nu propune altceva decât studiul folclorului cu inteligență („o hieroglifă, care […] trebuie citită şi înțeleasă”), care să permită identificarea „spiritului formelor” folclorice. E foarte posibil ca prin asta el să fi înțeles că folclorul ajută la definirea caracterului etnic, preocupare de căpătâi pentru el şi motivul pentru care susține cu căldură, în perioada activității sale de gazetar (1876-1883), pe antologatorii de folclor, ca şi pe Ion Creangă.

Mai importantă e totuşi relația între mit şi basm ce poate fi identificată aici. Basmul este văzut ca „formă” exterioară a mitului, „simbol” şi „hieroglifă” a acestuia. Mitul este atunci „spiritul” basmului. (În acelaşi articol, mai jos, este trasată şi relația de inerență între mitul-spirit şi basmul-corp în care acest spirit locuieşte: „ideea e sufletul, şi acest suflet poartă în sine ca inerentă deja cugetarea corpului său”; „ideea unei poezii poartă în sine deja ideea corpului său”[2].) Mitul nu stă deci în formele sale exterioare, care nu pot decât să-l indice, fără a-i preciza identitatea şi fără a-i putea ține locul. Textul eminescian invită la o atitudine critică față de basmul folcloric drept singura utilă în a putea detecta sensul ascuns, originar. Prezența „hieroglifei” în pasajul citat i-a atras atenția Ilinei Gregori, care a arătat că Eminescu, student al egiptologului berlinez Lepsius, cunoştea cu probabilitate semnificația hieroglifei nu doar ca „scris secret”, ci ca „scris dublu” (ideografic şi fonetic) şi cu funcție dublă (rituală, de comunicare a înțelepciunii, şi psihopompă)[3]. (Acest dualism al hieroglifei a fost urmărit cu interes şi de Friedrich Schlegel, fiind utilizat ca

[2] Idem, p. 373.

[3] Ilina Gregori, *Rumänistische Literaturwissenschaft. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Heidelberg, Winter, 2007, p. 14.

metaforă pentru poezia romantică. Hieroglifa exprima, spune Schlegel, atât semnul cât şi diferenţa dintre spirit şi literă, reprezentând o imagine concretă a ceea ce trebuia să fie poezia romantică, conştientă de sine şi edificând opera şi critica operei simultan[4].) Ilina Gregori se foloseşte de aceasta pentru a analiza imaginile din basmul de inspirație folclorică *Făt Frumos din Lacrimă* ca fiind duble, pe de o parte păstrând o funcție epică, contribuind la diegeză, şi pe de alta construind un nivel simbolic în interiorul poveştii şi care nu mai este pur pitoresc.

Nu vom urmări o stratificare a semnelor metaforice din poemele selectate, aşa cum a făcut Ilina Gregori. Ne va interesa în schimb care sunt indiciile, la nivelul narativității basmului liric şi la nivelul lexical-metaforic, ale unei conştientizări a distanței dintre mit, ca spirit, şi basm, ca formă sau corp al acestui spirit. Pentru că, dacă basmul nu e decât corpul, atunci simpla lui copie sau imitație nu va fi decât o contrafacere a spiritului. Un basm liric, deci „cult", nu poate să pretindă a avea acces direct la „spiritul" folclorului, adică la mit. Eminescu tematizează adesea, începând cu *Epigonii*, *Icoană şi privaz*, *O-nțelepciune, ai aripi de ceară* distanța de nedepăşit între „lirica modernă" („natura alăturată cu-acel desemn prea şters / Din lirica modernă e mult, mult mai presus / O, tristă meserie, să n-ai nimic de spus / Decât poveşti pe care Homer şi alți autori / Le spuseră mai bine de zeci de mii de ori") şi lumea mitică, la care au avut acces fie geniul popular, fie genii precum Homer, Kalidassa, Dante, Shakespeare şi alți autori care au construit cu vizionarismul lor „acea altă lume, a geniului rod / Căreia lumea noastră e numai un izvod" (*Icoană şi privaz*). Există o întreagă retorică a temporalității[5] în poezia

[4] Veli-Matti Saarinen, *The daybreak and nightfall of literature. Friedrich Schlegel's idea of romantic literature: between productive fantasy and reflection*, Peter Lang Internationaler Verlag, Frankfurt am Main, 2007, p. 148.

[5] Pentru lămurirea implicațiilor sub raportul temporalității ale mult-comentatului „paseism" romantic şi pentru o justă evaluare a sensului conceptului de temporalitate în poezia romantică trimitem la eseul lui Paul

lui care fixează lumea mitică într-un timp şi un spaţiu inaccesibile, fie că acesta era în copilărie sau într-un trecut nebulos, ca în *Memento mori*. Chestiunea reprezentabilităţii mitului în literatură este una centrală pentru Şcoala de la Jena, deşi concepţiile despre mit ale lui Eminescu şi, de exemplu, Fr. Schlegel sunt destul de diferite. La Schlegel, care vine în plină epocă kantiană cu un concept nou de poezie, mitul trebuie să completeze câmpul cunoaşterii la marginile căruia se oprise criticismul kantian, este partea divină pe care omenescul filosofiei nu o putea cuprinde, dar al cărei mesager se făcea poezia romantică[6]. La Eminescu, mitul este faptul originar din preistoria tuturor civilizaţiilor, cum arată poemul *Memento mori*, enigma inexplicabilă de la începutul tuturor lucrurilor, care a generat într-un fel istoria, retrăgându-se totodată din ea. Acesta este tiparul tuturor episoadelor din *Memento mori*, cuprinse într-o mişcare metronomică „din cădere la mărire, din mărire la cădere", prin care paradisul iniţial al civilizaţiilor istorice (mesopotamiană, egipteană, grecească, romană, dacică, germanică şi napoleoniană) este distrus prin intervenţia agentului uman, care aduce în loc o istorie ce persevereazǎ spre un punct de hybris, dincolo de care ea însăşi se năruie. Mitul ar fi, în acest caz, tot ceea ce este lăsat în urmă printr-un act de edificare istorică, ceva iremediabil uitat. Pe „ruinele" mitului apare basmul, cel mai pronunţat în episodul *Egipetul* din poemul citat, care este şi izolat la prima publicare a unui fragment din acest poem amplu.

Ca atare, vom avea în vedere modul în care poemul *Călin (file din poveste)* se foloseşte de tehnica decupajului narativ şi a perspectivismului diegetic pentru a-şi tematiza distanţa faţă de basmul pe care îl aproximează începând de la titlu (în primul caz). Totodată, vom urmări şi locurile în care limbajul popular, expresiile, idiotismele sunt utilizate în textul eminescian, cu o funcţie schimbată. Ele deschid problema unui limbaj presupus „natural" (dar inaccesibil), apropiat de fiinţa

---

de Man „The rhetoric of temporality" din volumul *The rhetoric of romanticism*, New Haven, Yale University Press, 1984.

[6] Vila-Matti Saarinen, *op. cit.*, p. 21.

lucrurilor, situat în proximitatea mitului şi a fabulosului, dar funcţionează totodată şi ca o formă de „bun-simţ" critic care sancţionează excesivul sentimentalism, dar şi tendinţa de a filosofa în afara realităţilor.

Poemul *Călin (file din poveste)* îşi asumă statutul de text „modern", adică de text care are doar punctul de plecare în basm, dar nu se menţine în aceeaşi proximitate faţă de lumea mitică ca şi povestea populară ce îi conservă „expresia". Titlul o spune: poemul nu va cuprinde „povestea" ca întreg, transmiţând doar înţelesul a câteva dintre „filele" ei. Procedeul este întocmai acesta la nivel textual: de autonomizare a câtorva episoade din poemul-hipotext *Călin Nebunul*, el însuşi rezultatul unei elaborări îndelungi. Basmul *Călin Nebunul* fusese cules de către poetul-folcorist cândva, în jurul anului 1870, poate în perioada în care, însărcinat de societatea „Orientul", el trebuia să obţină material folcloric din Moldova[7]. Textul, păstrat în manuscrisele eminesciene şi publicat la aparatul critic al volumului VI din *Operele* editate de Perpessicius, a fost versificat la Berlin, sub titlul *Călin*. Povestea folclorică vorbea despre vitejiile unui tânăr, cel mai mic dintre trei fraţi, care pornea împreună cu aceştia să salveze cele trei fete, răpite de zmei, ale unui împărat. După multe peripeţii şi fapte de vitejie, după ce ucisese zmeii şi fusese trădat de propriii fraţi, care îl mutilaseră, tăindu-i picioarele, Călin îşi recuperează drepturile şi îşi recâştigă integritatea corporală, îşi reabilitează soţia abandonată de cumnaţi într-un bordei din pădure (în basmul folcloric iniţial, e vorba de obicei de atribuirea unei slujbe degradante, aceea de păzitoare la găini, iar fiul său este păstor de porci) şi face nuntă cu aceasta, cu care basmul se termină. Cu unele modificări, între care interpolarea unor frumoase doine pădurene şi a unor pasaje de dragoste graţioase, a unor descrieri de natură „vrăjită" şi a unor colocvialisme

---

[7] Sursa ar fi, după amintirile unui contemporan ce înregistrează „folclorul" eminescologic din perioada întunecării poetului, „o maică din mănăstirea Agafton". Dimitrie Şt. Emilian, *Ultimii ani de viaţă ai lui Eminescu (1887-1889)*, în „Manuscriptum", nr. 1 (74), an XX (1989), p. 76.

folclorice cu funcție glumeață, poemul narativ amplu scris la Berlin[8] rămâne identic sub raportul narațiunii.

Călin (file din poveste) este o variantă prescurtată a poemului de inspirație folclorică din 1873, în care doar secvențele propriu-zis lirice au mai rămas. Același lucru se va întâmpla cu *Luceafărul*, din care elementele de basm propriu-zis ale variantei inițiale (*Fata în grădina de aur*) vor dispărea la rescriere, lăsând poemul mai apropiat de lirismul conceptual decât de basm. Este literalmente un poem făcut din „file de poveste”, pentru că episoadele sale înșirate lasă pe dinafară povestea cu zmei și cu fapte de vitejie, iar unele motivații pentru acțiune sunt lăsate deliberat neprecizate. Către iatacul din castelul unde locuiește o fată de împărat urcă un voinic al cărui nume este dat doar în titlu. El o sărută pe fată prin somn și săvârșește gestul de a sfâșia pânza de păianjen care acoperă patul fetei, semn al purității. Aflat în consonanță cu delicatețea și diafanitatea estetizantă a portretului fetei, vălul păianjenului este o metonimie a frumuseții delicate a fetei și poate, implicit, a frumuseții înseși a (lumii) poveștii, pe care poemul o celebrează. Este o frumusețe fragilă, un voal ce poate fi ușor distrus, care își menține cu greu integritatea, făcând mai mult gestul de a proteja decât protejând efectiv ceva. Povestea (dacă aceasta e semnificația vălului) trebuie totuși decupată, file întregi din ea trebuie rupte pentru a crea din ea ceva semnificativ, o nouă frumusețe, care va fi aceea a dragostei.

Fata descoperă dimineața că a fost sărutată, chemându-l melancolică la ea pe zburător, aluzie la mitologia erotică românească ce fusese descoperită de generația anterioară, la Heliade și Alecsandri (la ultimul, deja cu un ton de badinerie

---

[8] Este interesant, poate, de reținut că poemul fusese intitulat de Eminescu, în manuscris, *Călin*, deși este cunoscut chiar și în edițiile critice de *Opere* sub numele dat de primul editor, Ilarie Chendi, *Călin Nebunul*, probabil pentru a-l deosebi mai clar de poemul ulterior, din 1876. Trebuie spus, totuși, că titlul poemului din 1876, *Călin (file din poveste)* trimite mult mai precis la filiația sa, dacă ignorăm titlul dat de primul editor textului din 1873; în acest caz, *Călin (file din poveste)* apare ca o dezvoltare prin selecție de episoade a primului text, cel intitulat *Călin (Nebunul)*, hipotext la care el trimite în mod direct în titlu și indirect prin numeroase „citări” în text.

pronunțat, îndepărtat de legenda folclorică pe care pretinde a o spune). Apoi apare o descriere a frumuseții fetei trezite la viața erotică prin sărut, conştientă acum de propria frumusețe, ca Narcis după oglindirea în apa izvorului. Oglindindu-se în privirea celuilalt, a îndrăgostitului, fata ia cunoştință de propria frumusețe. Cum în mod just observă Caius Dobrescu[9], de a cărui analiză mă servesc aici, intervine o primă complexitate de ordin narativ, o disparitate între perspectiva personajului şi cea a naratorului, care împrumută personajului o complexitate psihologică de ordin nuvelistic modern: deşi fata ştie că un bărbat a sărutat-o şi a rupt pânza de păianjen care îi acoperea patul, ea preferă să creadă / se face a crede că a venit „un zburător". (La fel şi începutul poemului, care nu ne prezintă un „zburător" alunecând pe-o rază în camera fetei, ci „un voinic" care suie „cu greu" peretele de stânci al castelului. Ar fi aici marcată distanța între nivelul basmului şi cel al nuvelei care se face numai a-i călca pe urme, de fapt însă îndepărtându-se de el, mistificându-l.) Fata procedează deci printr-o minciună nevinovată, cu atât mai nevinovată cu cât doar ea se minte pe sine în fața unui public inexistent, dar care ne cuprinde de fapt pe toți cititorii poemului. Fata de împărat resimte o plăcere în a se juca, de a se dedubla. Văzând „pânzele că-s rupte", fata de împărat reacționează totuşi ca şi cum nimeni nu ar fi fost în camera ei, şi atunci se dedă unor gesturi care ilustrează cochetăria sa narcisică, ce caută un obiect de afecțiune fără să poată să-l găsească. Zburătorul „cu negre plete" pe care îl aşteaptă ar trebui să fie o manifestare a dorinței de dragoste a fetei nubile trezite la viața simțurilor, dar „un zburător" a venit totuşi deja, fără a aştepta chemarea fetei. Senzualitatea acum descoperită a fetei cheamă o fantasmă care, în realitate, nu este o fantasmă, ci „un voinic" ce se află la rădăcina acestei descoperiri. Este o situație în oglindă, lucru deloc neimportant pentru construcția poemului, folosindu-se insistent şi la mai multe niveluri de motivul oglinzii. Motivul narcisic este esențial, fiind suplimentat şi reluat în mod frecvent, la nivel

---

[9] Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu. Imaginarul spațiului privat. Imaginarul spațiului public*, Braşov, Aula, 2004, p. 66.

textual, prin numeroase structuri sintactice şi de versificaţie, ca şi de figuri ale dublului, precum redundanţa, contrastul, chiasmul şi de pregnanţa pronumelor de întărire semantic pleonastice (ori doar emfatice), dar poetic expresive. Toate acestea subliniază o structură duală pe care poemul o are în centru şi care caracterizează însăşi textualitatea poemului. Şi oglinda, ca şi vălul brumat cu pietre scumpe de păianjen de mai devreme, ca şi descrierile evanescente ale corpului diafan al fetei sunt figuri ale aparenţei sau a ceva concret ce pare că nu există.

Al patrulea episod al basmului face ca tânărul să fie surprins de către fata trezită noaptea din somn, urmând jurăminte şi declaraţii de dragoste, ca şi apropierea erotică între aceştia, sub expresie chiastică şi cu numeroşi tropi ai inefabilului, cu permutări figurative ce menţin poemul în orizontul oglindirii. Plecând zburătorul, fata plânge pierderea lui, soarta sa de tânără părăsită, prilej pentru noi graţii pe fundal cosmic: lacrimile fetei sunt asemănate cu stelele căzătoare, frumoase ca şi ele, dar nefaste şi catastrofale dacă sunt lăsate să se adune prea multe. Pasajul este redundant în text, putând chiar crea impresia vulgarităţii, deoarece „naratorul” poemului nu pare deloc empatic cu soarta, totuşi, nenorocită a fetei părăsite, căreia i se recomandă, în limbaj de romanţă, să nu mai plângă şi să fie frumoasă. Dacă ne întoarcem însă la metafora poetologică ce se construieşte în interiorul poemului şi înţelegem prin frumuseţea fetei un semnificant precum frumuseţea (lumii) poveştii, textul capătă o nouă încărcătură simbolică. Lacrimile tinerei nu trebuie să perturbe „seninătatea” poveştii, nu trebuie să o transforme într-o dramă psihologică. Frumuseţea, oricât de decorativă, este unul dintre elementele ce atestă legătura originară a poveştii cu lumea mitică pe care o desemnează. A renunţa la atributul frumuseţii şi al iubirii tânjitoare pentru a recurge la o pledoarie pentru justeţe în sentimente ar fi o trădare a funcţiei prime, singura esenţială, a basmului: aceea de a conserva memoria a ceva ce o precede şi care îi împrumută întreaga semnificaţie.

Fata, însărcinată, va fi alungată de la curte de tatăl ei, deşi acesta regretă faptul şi vrea s-o aducă înapoi. Călin îşi regăseş-

te soția şi pe copilul său în pădure, în cadrul naturist armonic, de o densă frumusețe animizantă, semnalând proximitatea mitului. Corective ale excesului baroc de frumusețe sunt, în toate tablourile poemului, inserturile de lexic popular, care funcționează ca o chemare la realitate: astfel tabloul pitoresc al dezordinii din bordeiul din pădure, apostrofarea bătrânului crai „cu barba-n noduri ca şi câlții când nu-i perii”. De un interes aparte este descrierea „pădurii de argint” din debutul ultimei părți a poemului, în care concurează metaforele elaborate, uneori neologistice, şi lexicul popular, registrul bufon sau familiar, obținând efecte baroce precum imaginea lunii care zace (ca o găină daliniană, sacralizată ironic) pe „un cuibar rotind de ape”. Imaginile nu apar în versiunea anterioară *Călin Nebunul*, pentru că abia aici problema mijlocului de a scrie un basm cu ajutorul doar a unor „file din poveste” devine obiect de reflecție. De altfel, întreg pasajul poate fi luat ca o „teoretizare” a motivului popular al „nunții ca-n povești”, conținând o propunere a unei versiuni „moderne”, „culte” a motivului, ca şi o parodie a lui. Nunta este dimensionată mai amplu decât în povești, adăugând motivul codrului-cetate, al naturii animizate, care comunică universal, al nuntaşilor aleşi, veniți din poveste şi din cer, la care se adaugă o nuntă paralelă, a furnicilor şi albinelor, fluturilor, puricilor şi greierilor, care vor „să pornească şi ei [nunta] alături”.

Semnificația pasajului nunții gâzelor este crucială pentru înțelegerea poemului de față. Ea poate marca confirmarea unui contract de comuniune naturală a tuturor spețelor într-un regat mitic restituit sau, în altă lectură, poate semnala o ieşire din poveste prin procedeul „minciunii gogonate”, obişnuit în folclor, ca încheiere exorcizantă a periplului prin lumea ficțiunii printr-o ficțiune „scandaloasă”, ce îi va trezi la realitatea de toate zilele pe ascultători („şi am încălecat pe-o căpşună şi v-am spus o mare minciună”). Este poate indicat să observăm că nunta gâzelor apare ca un „dublu” al nunții lui Călin cu mireasa lui, adică o oglindire a acesteia, o variantă a ei degradată poate sau o punere în abis ironică a lumii poveştii. Urmărind detaliile, se vede că atitudinile şi pozele mirilor şi nuntaşilor-gâze le parodiază pe acelea ale mirilor-oameni şi ale

nuntaşilor-zei, coborându-i din registrul solemn, ceremonial, într-unul minor, de gesticulaţie sentimentală, domestică (mirele flutur stă tolănit în caleaşca sa, răsucindu-şi mustaţa, într-o poză triumfal-comică, iar mireasa viorică aşteaptă alaiul, ruşinoasă, îndărătul uşii – ambele posturi fiind nişte exagerări comice ale splendorii liniştite a lui Călin şi a miresei sale cu ochii umezi „de noroc"). Este, poate, un memento al faptului că mitul se poate oricând degrada, că povestea de faţă nu ţine de fapt de ordinea mitică, ci „actualizează" temporar mitul, doar atâta timp cât suntem dispuşi să ignorăm filele lipsă din poveste. Şi este totodată o formă de ironie romantică schlegeliană, care pune în abis opera de artă, plasându-i sub semnul întrebării principiul de constituire, adică încrederea în iluzie. Există totuşi deosebirea că Eminescu nu iese din text, ca Tieck în *Der gestiefelte Kater*, pentru a teoretiza explicit distanţa dintre basm şi poemul modern, dintre întâmplarea mitică şi repetarea ei în profan.

Vom comenta, în continuare, interpretarea lui Caius Dobrescu la acest poem din cartea sa *Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public* (2004), interpretare la care subscriem, deşi nu în întregime, având să-i aducem o obiecţie importantă. Dobrescu socoteşte poemul a face parte din categoria „romanului analitic în versuri", cu o parafrază după Ion Barbu, adică o poezie care urmează logica prozei, folosindu-se de o narativitate complexă, dar codificând în ea, sub forma unei atmosfere mitice, „monumentul baroc al sensibilităţii private moderne"[10]. Dobrescu absolutizează nota intimistă a acestei poezii, citind apoi poemul într-o manieră remarcabil de literală, care se susţine (uimitor) aproape în întregime. El remarcă suprapunerea a două viziuni, una a personajelor şi una a naratorului, care se fereşte să-l numească pe Călin „zburător" (deşi la un moment dat îl numeşte, totuşi, astfel). Criticul subliniază prezenţa senzualităţii în poem, care proiectează neguros corporalitatea, deşi o descrie cu mijloace de reprezentare performante, ceea ce ar evoca tehnica picturală a „pompierismului burghez". Prezenţa corpului ar semnala o

[10] Caius Dobrescu, *op. cit.*, p. 67.

celebrare a intimității burgheze, iar nu o escamotare a acesteia sub imperiul privirii spiritualizante, metafizice, ceea ce ar însemna că de fapt e celebrată intimitatea burgheză sub forma mitului. În sfârşit, finalul feeric, nunta fantastică a furnicilor, este citit voluntar în cheie realistă, cu o ipoteză îndrăzneață, ba chiar riscantă (deoarece adaugă date exterioare textului), ca fiind un desen plin de exagerări făcut de fiul lui Călin pe o foaie, iar nu reprezentarea a ceea ce s-a petrecut „cu adevărat".

Ceea ce ar fi de obiectat interpretării ingenioase a lui Caius Dobrescu este că ea îşi asumă ca punct de plecare o concepție complet a-mitică, pe care o proiectează asupra operei eminesciene. Vorbind despre construcția prozastică şi despre imaginarul burghez ce sabotează schemele mitice la Eminescu, criticul presupune implicit din partea poetului o dorință de diferențiere față de logica şi litera mitului care e greu de acceptat. Chiar în pasajul din *Strângerea literaturii noastre populare* citat la început se vorbeşte despre necesitatea de a „lua în serios" mitul, de a-l considera mai mult decât un obicei, un ritual sau o „formă" goală, şi anume un simbol, o hieroglifă. Pentru Eminescu, problema veacului său este tocmai excesivul formalism, trădând o gândire excesiv de pozitivistă, incapabilă să iasă din propriile „certitudini" pentru a constata îndreptățirea de a exista a unor alte moduri de a gândi. Poemul eminescian nu caută să răstoarne logica mitică, să o denunțe ca pe o mistificare, folosindu-se de parodia unor formule lirice pentru a-şi semnala divorțul față de spiritul acestora. Altfel trebuie să interpretăm decizia de a „sparge în bucăți" basmul *Călin Nebunul* şi a culege doar câteva „file din poveste" pentru realizarea poemului *Călin*. Ea semnalează faptul că „povestea" ca un întreg nu poate fi repetată, preluată integral pe terenul poeziei „moderne", deoarece ea ar deveni o simplă copie inutilă a unui mod de expresie, fără nici o garanție asupra faptului că se recuperează ceva din suflul ei originar. Năzuința poeziei de a aproxima, de a atinge şi de a explora tărâmul mitului trebuie să-şi constate imposibilitatea de a se realiza, însă problema ei rămâne aceeaşi.

Din basmul *Călin* sunt lăsate deoparte toate episoadele vitejeşti, toate ființele fantastice, ca şi identitatea voinicului

Călin (care nu mai este nici măcar un viteaz din poveste, ci doar „un voinic”, un tânăr îndrăgostit, o umbră care intră şi iese din poveste în mod inexplicabil). Personaj central rămâne fata de împărat, figură secundară în basm, cu atât mai mult cu cât imaginea ei este realizată din două personaje ale basmului: fiica împăratului cea mijlocie, cu care Călin vrea să se însoţească, dar şi fiica împăratului din codru, a cărui curte e stăpânită de o hoardă de balauri, unde Călin ajunge într-una din faptele sale „secundare” de vitejie. Rezultatul este că textul ajunge a fi citit ca un poem al dragostei, a cărui elipticitate sugerează urcarea pe un piedestal a sentimentului respectiv, descris printr-o istorie tipică a întâlnirii, despărţirii şi regăsirii finale a îndrăgostiţilor. Citind însă poemul şi în cheie poetologică, aşa cum destule pasaje ale sale şi o insistentă preocupare a lui Eminescu sugerează, descoperim că motivul oglindirii şi al vălului pot la fel de bine conota şi altceva decât frumuseţea fetei sau identitatea de profunzime a fiinţelor ce se îndrăgostesc, şi anume frumuseţea fragilă a poveştii, care poate fi uşor destrămată de o privire sceptică, cercetătoare.

Aceasta devine evident mai ales în episodul final, al „nunţii gâzelor”. Acolo, nunta oamenilor (şi zeilor) este aşezată laolaltă cu nunta gâzelor pentru a descrie fie solidaritatea întregii naturi întru fericire, fie paralelismul speţelor existenţei, care sunt egale în faţa dragostei aşa cum, în alte poeme (*Scrisoarea I*, de exemplu), ele sunt egale în faţa morţii. Ambivalenţa aceasta nu este întâmplătoare: vizionarismul mitologic eminescian se îngemănează perfect cu scepticismul de sorginte schopenhaueriană. Totodată, nu trebuie neglijată funcţia *mise-en-abîme* a episodului, o ironie în fond, care relativizează hieratismul nunţii omeneşti, amintind de faptul că şi alte nunţi există prin preajmă, unele mai ridicole, altele mult mai sacre, şi că iubirea, deşi ridicând existenţa în mit, este totuşi un ceremonial recurent în natură. Şi în acelaşi timp, prin alăturarea nunţii omeneşti şi supra-omeneşti cu nunta furnicilor, este evidenţiat paralelismul destinelor omeneşti, existenţa lor „în cercul strâmt”, care nu le permite decât să obţină doar pentru o clipă beatitudinea. Subliniem această co-ocurenţă a celor două posibile lecturi ce satisfac finalul poemului, deoa-

rece ea explică întreaga complexitate a dilemei pe care o pune Eminescu în *Călin (file din poveste)*. Poetul nu îşi poate propune să „soluționeze" criza ontologică pe care o constată între tărâmul miturilor şi cel al existenței mundane, unde ajung poveştile ca singure urme îndepărtate şi greu descifrabile ale lumii celeilalte, „a geniului rod, / Căreia lumea noastră e numai un izvod", cum sunau versurile din *Icoană şi privaz*. Dar nici nu îşi poate propune să ucidă cu mintea tainele (cum formula, mai târziu, Lucian Blaga, aceeaşi dilemă) printr-o demistificare ironică, sceptic-rece a frumoaselor basme moştenite din folclor. În fond, Eminescu nu îşi asumă a produce un mit în versurile sale, ba chiar nici măcar o poveste cu încărcătură mitică. El creează un poem, un text liric care celebrează frumusețea şi o deplânge totodată, realizând astfel un comentariu subtil asupra propriei identități, unul de o caracteristică complexitate. Răspunsul său este unul romantic prin ironie, căci ironia lui Schlegel şi a lui Tieck înseamnă, în cele din urmă, a păstra poezia în orizontul misterului, în lumina zorilor sau în penumbra serii [11], a nu uita că în spatele lumii fenomenale se mai află ceva şi că acest ceva trebuie cu orice preț investigat prin mijloace pe care le cunoaşte numai poetul.

Abstract

This paper sets out to investigate the narrative structure of the poem *Călin (file din poveste)* by Mihai Eminescu, starting with an analysis of the same text made by Caius Dobrescu. The implications of the text's genesis and of its title („file din poveste", „pages from the fairy-tale") show that the poet is concerned to a great degree with the problem of the supposed mythical origins of the fairy-tale. The poem can therefore be read as dealing with the estrangement of fairy-tales from the myths that engendered them and the difficulty (or even impossibility) of recuperating their mythical core in modern times. The poem is both a „myth of love", as the exegesis has usually shown, and a poetological construction that underlines the fragility of the fairy-tale (when confronted with

[11] Vila-Matti Saarinen, *op. cit.*, p. 17.

skepticism) and its beauty (that should not be lost). The irony in the poem's final episode (the wedding ceremony of the bugs) can be identified as a purely romantic trope, borrowed from Fr. Schlegel and L. Tieck. Its merits are that it balances skepticism against the will to beauty, sentimental piety and philosophical pessimism, choosing not to choose definitively between the two. On the other hand, the poem made of „pages from a fairy-tale" (and not the fairy-tale itself) is a shrewd creative solution, attesting to the complexity of Eminescu's poetics.

Sacru şi profan în poemul *Umbra lui Istrate Dabija Voievod*

Traian DIACONESCU

Poemul *Umbra lui Istrate Dabija Voievod* face parte din opera postumă a lui Eminescu şi publicarea lui târzie, la peste o jumătate de secol[1] de la trecerea poetului în lumea eternă, explică, până la un punct, sărăcia exegezei referitoare la acest poem.

O cercetare interesantă a realizat istoricul literar rus Iuri Kojevnicov[2]. Acesta interpretează poemul eminescian în perspectiva sociologizantă, considerând „figura tragicomică a domnitorului moldovean" ca reflex al „conflictelor dintre poet şi viața oficială", monarhică. Nu putem, desigur, reduce acest poem ludic la un atac antimonarhic, când ştim că Eminescu avea excelente relații cu regina Carmen Sylva şi cu casa regală şi când ştim că poetul cunoştea patima bahică a bătrânului Dabija Vodă din cronicile româneşti ale lui Ion Neculce şi Nicolae Costin.

La polul opus al perspectivei sociologizante a lui Kojevnicov se află opinia estetizantă a exegetului român Şerban Cioculescu. Acesta consideră că poemul *Umbra lui Istrate*

---

[1] A fost publicat, parțial, în revista „Semănătorul", 31 martie 1902 şi, apoi, în ediția Mihai Eminescu, *Opere complete*, Iaşi, 1914. Versiunea integrală, cum se află în manuscrise, a văzut lumina tiparului în anul 1935. Cf. Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, ediția Perpessicius, p. 349. Pentru alte detalii, v. ediția D. Murăraşu, Mihai Eminescu, *Poezii*, Bucureşti, Minerva, 1982, vol. II, p. 380-381.

[2] Iuri Kojevnicov, *Mihai Eminescu şi problema romantismului în literatura română*, traducere, prefață şi indice de autori de Ariton Vraciu, Iaşi, Junimea, 1979, p. 186-190.

Dabija Voievod, ca şi poemul *Mitologicale*, cultivă umorul gratuit: „Eminescu n-a cultivat numai diatriba şi pamfletul politic, ci şi umorul ludic gratuit”[3]. Judecăţile de valoare menţionate mai sus sunt reductive, căci poemul eminescian are, cum vom vedea mai jos, o structură şi infrastructură carnavalică, axată pe *topos*-ul „lumii pe dos”, şi pe antinomia dintre sacru şi profan, cu toate implicaţiile polivalente ale acestei viziuni ludice asupra lumii.

În acest poem, Eminescu oglindeşte istoria din perspectivă ludică, nu eroică. Poetul mitizează, până la sacru, eroii şi demitizează, până la profan, noneroii. Erou este Ştefan cel Mare, ilustru în lupta contra Imperiului Otoman, şi nonerou este Dabija Voievod, personaj de operetă pe tronul Moldovei. Antinomiile mit şi antimit, sacru şi profan sunt structuri ale unui *topos* literar european, „lumea pe dos”, cu sorginte antică, necercetat, după câte ştim, în poezia eminesciană, în toată complexitatea sa, din perspectivă istorică şi comparativă.

Poemul eminescian are o structură circulară. Începe cu o meditaţie asupra istoriei, ilustrând adagiul latin[4] (*sic transit gloria mundi*), şi se termină tot cu o meditaţie asupra lumii, oglindind sentenţa *fugit irreparabile tempus*, care trimit la motivele *ubi sunt* şi *carpe diem*, locuri comune în poezia romantică a ruinelor.

Partea mediană a poemului transfigurează un dialog al poetului cu voievodul Dabija. Acest voievod evocă, într-un lung monolog, ipostaze din vremea domniei sale în Moldova. Dacă prologul şi epilogul poemului sunt sobre şi grave, partea mediană este burlescă şi parodică. Atitudinea poetului faţă de evenimente este simptomatică şi diversificată. Chipul lui Dabija este demitizat, dar figura legendară a lui Ştefan este mitizată. Interferenţa dintre sacru şi profan, dintre mit şi anti-

---

[3] Şerban Cioculescu, *Umorul lui Eminescu*, în vol. *Eminesciana*, Bucureşti, Minerva, 1985, p. 40.

[4] Despre adagiile latine în opera lui Eminescu, v. Nicolae Baran, *Maxime şi cugetări latine în opera lui Mihai Eminescu*, Iaşi, Apollonia, 1997.

mit, dintre ludic şi tragic conferă poemului o forţă de captivare neaşteptată.

Să coborâm la text[5]. Prima strofă focalizează adagiul filozofic latin, menţionat mai sus: „Cum trece-n lume toată slava / Ca şi un vis, ca spuma undei! / Sus, în cetate la Suceava / Eu zic: *Sit transit gloria mundi!”*. Acest dicton are sorginte biblică (*Vulgata*, Ep. Ioan I, 2, 17) şi este răspândit de Thomas Kempis prin *Imitatio Christi*, dar, mai ales, de ceremonialul alegerii papilor, în Evul Mediu. Instaurează un început grav, întunecat, opus părţii mediane, ludică, a poemului, dar, în concordanţă cu ultima strofă a poemului, nostalgică şi sapienţială.

Partea centrală a poemului demitizează chipul voievodului Istrate Dabija şi, simultan, mitizează imaginea lui Ştefan cel Mare. Actul mitizării şi al demitizării chipului unui voievod conferă acestui poem o pecete artistică unică, rânduindu-l între creaţiile ludice cele mai frumoase din poezia eminesciană.

Portretul moral al voievodului Dabija fusese schiţat de cronicari, anume, de *Cronica anonimă*, atribuită de M. Kogălniceanu lui Nicolae Costin[6], şi de *Cronica* lui Ion Neculce[7]. Aceştia relataseră patima lui bahică, scene carnavalice din divan, dar şi bunătatea lui proverbială.

---

[5] Reproducem textul poemului din ediţia critică, îngrijită de Murăraşu, Eminescu, *Poezii*, vol. II, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 206 (comentarii, p. 380).

[6] „Acest Dabija Vodă a fost un om de ţară, bun dară beţiv; de două ori făcea divan la zi. La divanul cel de dimineaţă dvoreau toţi la divan, iară la cel de chindii umblau fruntaşii prin târg, chemând oamenii la divan. La beţia lui pre mulţi îi da la armaşi să-i spânzure; însă dacă se trezea nimic nu ştia, nici întreba; ci-i luase seama toţi, şi deşi rânduia pe ori pe cine la armaşi ori la închisoare, îi slobozea, căci ştiau că a doua zi nimic nu era” (apud. D. Murăraşu, *op. cit.*, II, p. 381).

[7] „Acest domn avea obicei, când şedea la masă şi vedea niscaiva oameni săraci dvorind prin ogradă, de lua câte două trei blide de bucate din masa lui, pâine şi vin şi le trimetea acelor oameni de mâncau în ogradă… Şi făcea divanuri dese ca să nu zăbovească oamenii mult, dacă ar veni la Iaşi pentru nevoile lor, şi multe divănuri făcea din amiazăzi în deseară care nu cădeau toate prea de laudă. Aşijderea, el bea vin mai mult din oala roşie decât din pahar de cristal” (apud. D. Murăraşu, *op. cit.*, II, p. 381).

Pornind de la aceste note de cronici, poetul creează o imagine literară hiperbolică, ludică, susținută de ipostaze carnavalești din lumea de dincolo sau din mediul moldovenesc. Voievodul relatează cu nostalgie viața sa bahică din Moldova, opusă vieții schivnice din lumea de apoi. După moarte, Dabija, în virtutea milosteniei sale, fusese rânduit în rai, între sfinți. Aici suportă însă un dur canon, fără vin şi cimpoieri: „Când eram vodă la Moldova / Hălăduiam pe la Cotnari. / Vierii toți îmi ştiau slova / Şi-aveam şi grivne-n buzunar. / Pe vinul greu ca untdelemnul / Am dat mulți galbeni venetici; / Aici lipseşte tot îndemnul. / În lume mult, nimic aici. / La voi în lumea ceealaltă, / Fiind cu milă şi dirept, / M-au pus cu sfinții laolaltă / Şi-n rai mă duseră de-a drept. / Dar cum [mai] pune sfântul Petre / La rău canon pe-un biet creştin! / Când cer să beau, zice: „Cumetre, / Noi n-avem cimpoieri şi vin!”. Observăm că pentru Dabija Vodă raiul se află pe pământ, nu în lumea de dincolo. Aşadar, întâlnim o imagine răsturnată, ludică, a viziunii creştine despre lume. Cât fusese domn, Dabija, tot în lumina carnavalescă a „lumii pe dos”, aşezase cheful la rangul cel mai înalt al valorilor: „Că ce sunt recile mademuri, / Ce aur, pietre şi sidef / Pe lângă vinul copt de vremuri, / Pe lâng-un haz, pe lâng-un chef”.

În acelaşi chip, al lumii răsturnate, se arată voievodul Dabija şi în timp de război. Disprețuind obligațiile militare şi gloria bătăliilor, voievodul moldovean este un combatant de operetă: „Să certe craii cu mânie… / Ce-mi pasă? Mie deie-mi pace / Să-mi duc Moldova-n bătălie / Cu mii de mii de poloboace. / Atunci când turcii, agarenii / Mureau în iureş cu halai, / Oştirea noastră, moldovenii / Se prăpădeau într-un gulai”. Când tătarii calcă hotarele Moldovei, Dabija îi înfruntă, dar când ungurii şi saşii se ceartă între ei, moş Istrate Dabija, neîmpărtăşind tabla lor de valori, preferă cheful, muzica şi hora: „Când calcă țara hantatarii, / Eu bucuros în lupte merg, / Când între ei se bat magarii, / În fundul pivniței alerg. / Se certe ungurii şi leşii… / Ce-mi pasă mie? La Cotnari / Eu chefuiam cu cimpoieşii, / Cu măscărici şi lăutari”.

Consecvent cu principiile lumii sale carnavalice, Dabija Voievod îndeamnă poporul la golirea butelor cu vin, semn de

laudă pentru toți. Butea goală cu gura-n jos este simbol al *lumii pe dos* şi, cum spune poetul, al rânduielii Moldovei „cu susu-n jos”: „Şi în Moldova mea cea dulce / Orânduit-am cu prisos: / Ca butea plină să o culce, / Cea goală iar cu gura-n jos. / Şi astfel sta-n Moldova toată / Cu susu-n jos ce era treaz. / Odihna multă-i lăudată / La cel chefliu, la cel viteaz”.

Imaginea carnavalică a voievodului Dabija reprezintă, în ultimă instanță, o demitizare a domnului sacru şi eroic. Voievozii au virtuți şi vicii, dar nu întruchipează decât în mod excepțional visul mulțimii. În istoria Moldovei, domnul care a dobândit toate sufragiile folclorice sau culte a fost Ştefan cel Mare, os din stirpea Muşatinilor. Eminescu avea un cult pentru întemeietori şi versurile sale reflectă antologic mitul personalității sacre a domnului moldovean: „Când de mănuşa lungii săbii / Mă răzimam să nu mă clatin, / Cântau cu toți pe Basarabii, / Pe domnii neamului Muşatin, / Pân’ ce-ncheiau în gura mare / Cu Ştefan, Ştefan domnul sfânt, / Ce nici în ceriuri samăn n-are, / Cum n-are samăn pe pământ!”. Elogiul mistic al lui Ştefan cel Mare se îmbină cu gestul pios al cultului străbunilor, practicat însă în delir bahic: „Moldova cu stejari şi cetini / Ascunde inimi mari de domn, / Să bem cu toți, să bem, prietini, / Să le vărsăm şi lor în somn. / Pân’ la al zilei blând luceafăr / Să bem ca buni şi vechi tovarăşi; / Şi toți cu chef, niciunul teafăr, / Şi cum sfârşim să-ncepem iarăşi”.

Poemul se încheie cu o strofă sapientială care motivează, până la un punct, scenele ludice, carnavaleşti, relatate de legendarul Dabija. Îndemnul la *carpe diem*, în ipostază bahică, este un reflex antropologic, existențial, al conştiinței limitelor vieții umane, al statutului nostru de pelerini sortiți să coborâm în regatul peren al țărânii: „Răpiți paharele cu palma, / Iar pe pahar se strângă pumn / Şi să cântăm cu toți de-a valma / Diac tomnatic şi alumn; / Cântam adânc un: *De profundis.* / *Perrenis humus erit rex*. / Frumoase vremi! Dar unde-s? unde-s? / S-au dus pe veci! *Bibamus ex*”.

Aceste versuri bahice, țesute cu sintagme latine, au rezonanță de orgă. Sintagma *De profundis* este extrasă din *Psalmii* lui David (*Vulgata*, 128, 1) şi răspândită prin ceremonialul catolic. Dictonul *Perrenis humus erit rex* este un vers anonim

încrustat pe pietre tombale, iar expresia *Bibamus ex* provine din cântece studențești medievale în care „regele ospățului”, numit în latină *taliarhus*, rostea cuvintele *Nunc est bibendum* (Horatiu, *Ode*, 37, 1) sau *Bibamus ex*[8]. Toate aceste sintagme, ca toate adagiile latine din opera lui Eminescu, au funcții complexe − filozofice, psihologice, estetice − rosturi care merită să fie studiate în lucrări autonome.

Valoarea şi originalitatea poemului eminescian ies în evidență prin considerații istorice şi comparative. Problema cezarului şi a dreptății sociale s-a întrupat într-o capodoperă poetică, în *Împărat şi proletar*, scrisă în 1884, sub influența Comunei din Paris. Prin acest poem, cu sorginte externă, critica antimonarhică atinge culmi. În poezia *Umbra lui Istrate Dabija Voievod*, imaginea autocratului este reflectată parodic, carnavalic, figura voievodului este ambivalentă, demitizată sau mitizată, atestând o metamorfoză a expresiei poetice eminesciene deschisă, acum, spre ludic.

Acest poem al lui Eminescu dobândeşte strălucire în comparație cu poeme similare, prin temă şi prin viziune, din literatura romantică europeană. Iuri Kojevnicov compară poemul eminescian cu poemul alegoric *Le roi d'Ivetot* de Béranger. În poemul francez, regele este bețiv, afemeiat, vicios, făcând totul pe dos, contrar lui Napoleon. Obiectul satirei este, aşadar, extern, nu intern, ca la Eminescu. Poemul lui Eminescu, afin prin temă şi viziune, are pecete originală. Voievodul Dabija îşi narează singur faptele sale bahice, învăluite de umbra nostalgiei față de vremile apuse. Dabija se demască, nu se dezvinovățeşte şi, de aceea, exegetul rus crede că: „El este un antipatriot, nu-i pasă de popor şi de țara sa… Chiar dacă rosteşte numele glorioase ale predecesorilor săi la tron, acestea sunt numai vorbe, preluate pentru a justifica perpetua lui pasiune bahică”[9]. Această judecată de valoare ignoră

---

[8] Eminescu a cunoscut, desigur, poezia lui Goethe *Ergo bibamus* (cf. Murăraşu, II, 345) dar, mai ales, cântecele de petrecere studențeşti care, la Viena şi Berlin, erau în floare. Studenții, la petrecere, îşi alegeau un *Trinkenführer* şi un *praesidium bibendi* pentru a regiza momentele festinului şi a mobiliza comesenii la cântece, vin şi voie bună.

[9] I. Kojevnikov, *op. cit.*, p. 188.

însă autonomia artei, toposul „lumii pe dos”, funcția ludică şi demitizatoare, coborând universul literar în lumea criticii sociologizante.

În finalul considerațiilor de mai sus putem formula următoarele concluzii: 1. Poemul *Umbra lui Dabija Voievod* este un poem ludic[10] care valorifică *topos*-ul „lumea pe dos”, celebru în literatura europeană; 2. Antinomia sacru şi profan este legată valoric de eroi şi noneroi în istoria voievozilor moldoveni; 3. Viziunea carnavalică a poemului este ambivalentă, distructivă şi constructivă, comică şi, simultan, tragică; 4. Mijloacele de expresie sunt complexe, organizate în structuri literare şi metaliterare, cu o infrastructură umanistă ferventă; 5. Poemul eminescian este demitizant, nonclasic, sprijinit pe *fantasia*, nu pe *mimesis*, cu remarcabile rezonanțe moderne.

Prin acest poem parodic, Eminescu îmbogățeşte literatura ludică românească şi europeană cu o creație antologică.

Résumé

Dans ce poème, Eminescu reflète l'histoire en termes ludiques, non-héroïques. Il mythifie le héros, Ştefan cel Mare, et démythifie le non-héros, Dabija Voievod. Antinomies, le mythe et le mythe démythifié, le sacré et le profane sont des structures d'un topos littéraire européen, « le monde à l'envers », avec des origines très anciennes.

[10] Pentru ipostaze ale ludicului în opera lui M. Eminescu, vezi teza de doctorat a lui S. Drăgulănescu, *Strategii ale comicului în creația lui M. Eminescu*, Iaşi, Universitatea „Al. I. Cuza”, 2009 (sub tipar) şi teza de doctorat a lui Claudiu Arieşan, *Geneza comicului în cultura română*, Timişoara, Excelsior Art, 2010, cap. *Prolegomene la surâsul eminescian*, p. 424-440.

Euristica eminesciană

George POPA
(gepopa2005@yahoo.com)

Cu numele lui magic deschidem toate porțile spiritului.
Constantin Noica

Ceea ce este hotărâtor pentru intrarea unui poet în memoria universală este crearea unor concepte şi a unor viziuni care apar pentru întâia oară în *gândirea poetică*. În cele ce urmează, prezentăm un rezumat succint al deschiderilor originale – gnoseologice şi onto-axiologice – efectuate de Eminescu în lirica sa, deschideri pe care le-am dezvoltat în scrieri anterioare, reunite în volumele *Luceafărul – Treptele spiritului hyperionic* (2010) şi *Eminescu sau dincolo de absolut* (2011).

Natura geniului

Una dintre cele mai importante priorități eminesciene este definirea geniului. Ea se găseşte în parte în *Luceafărul*, unde natura geniului este văzută ca o entitate străină lumii pământeşti, dar aparținând sferei existențiale a Demiurgului. Rolul încredințat aici eonului de sus, geniului, este ca, unindu-se cu o făptură pământească, iubirea să restabilească pe Unul primordial dinainte ca acesta să se manifeste, deoarece lumea creată a fost o neizbutire, o lume pieritoare.

Dar această tentativă reparatorie cu ajutorul iubirii nu reuşeşte; pe de o parte, pentru că pământeana îi cere luceafărului să coboare la starea de muritor; pe de altă parte, Demiurgul refuză lui Hyperion dezlegarea de nemurire, fiindu-i teamă că, prin această încălcare a legilor eterne ale primordialității, ar

urma prăbuşirea întregii lumi a increatului, aşa cum stă scris într-o variantă a Luceafărului:

Tu adevăr eşti datorind
Lumină din lumină.
Şi adevărul nimicind,
M-aş nimici pe mine.

Prin urmare, în concepția lui Eminescu, „adevărul” este *Dintâiul*, *Unul*. Ieşirea din pregeneză este neadevăr, creează neadevărul.

Eminescu nu a fost însă mulțumit de această viziune despre geniu, aşa încât, precum am mai discutat, intenționa „să modifice legenda *Luceafărului* şi să înalțe cu mult sfârşitul à la Giordano Bruno”. Relevarea adevăratei identități a geniului este făcută în postuma denumită de G. Călinescu *Povestea magului călător în stele*, de D. Murăraşu *Feciorul de împărat fără stea*; dar denumirea mai adecvată ar fi *Lume şi Geniu*, pentru că tema acestui poem este neta delimitare dintre cele două sfere existențiale. Aici geniul nu mai este privit drept o entitate astrală, diametral opusă unei făpturi pământeşti, adică *nu mai aparține lumii noastre*, ordinii ontologice a lui Dumnezeu, ci este un străin într-un spațiu existențial străin, unde nu are „nici înger şi nici stea”, aceasta dăruind omului „norocul” iubirii. Geniul este „o lume în lume”, nu se află în planul Creației şi, din acest motiv, Dumnezeu nu îl recunoaşte, „se împiedică de cifrul său”. El este gândire pură şi după ce se va elibera din „corpul cel urât”, geniul va crea o lume a sa proprie, paralelă celei a lui Dumnezeu. De notat că iubirea intervine şi în poemul la care ne referim, şi anume, spre sfârşit, unde făptura iubită apare însă drept o creație a cântului poetului, şi nu se întrupează aici, ci într-o lume dincolo de a omului.

Ținem să subliniem faptul că în acest vast poem, unde sunt puse față în față geniul şi lumea umană, componentele antitezei nu mai sunt simple *alegorii*, precum în *Luceafărul*, ci sunt *realități* – ireductibile una la cealaltă.

Rezultă din acest poem că în Eminescu şi-au dat întâlnire două entități: eul *intramundan* şi sinele *transmundan*, adică

geniul redat sieşi – *„Simțindu-mă deasupra omenimii, neatingând, neatins, solitar”* (Sunetul păcii). Această diadă constituie „diferența ontologică”, „diferență de identitate” la Eminescu. Ea nu se află între „micul eu” al lumii materiale şi eul poetic transfigurator al lumii căreia îi aparține, ca în concepția lui Heidegger, ci între eul – entitate a lumii noastre – şi geniul „coborât” intramaterial dintr-o sferă existențială străină, diferită de cea a Creatorului. Şi nu se află nici între eul empiric şi eul transcendental eliberat de empiric din gândirea fenomenologică, geniul constituind o a treia realitate.

Conceperea geniului ca aparținând unei alte ordini ontologice constituie cea mai radicală viziune asupra geniului, depăşind definiția formulată de Arthur Schopenhauer în *Lumea ca voință şi reprezentare:* unicitate, solitudine, inadaptabilitate, inteligență pură, gândire sub perspectivă universală şi sub *specie aeternitatis*.

Precum se ştie, Eminescu a fost conştient de propria-i genialitate încă din prima tinerețe, scriind în *Replici: „Eu sunt un geniu, / Tu o problemă”*, iar în *Geniu Pustiu: „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor aşa cum soarele soarbe un nor de aur din marea lui de amar”*, pentru ca mai apoi, în poemul *Lume şi Geniu*, să se considere aparținând altei lumi, paralelă celei a lui Dumnezeu, de care se izolează prin unicitate (*„Fost-am în lume unic”*) şi redarea sie-însuşi în finalul *Odei* (în metru antic), după ce a viețuit şi depăşit experimentările mistuitoare din lumea umană: viața ca atare, suferința, dragostea, visul, moartea.

Arheul – identitatea eternă a fiecărui om

În scrierea în proză, *Archaeus*, Eminescu formulează un concept personal privind individualitatea spirituală umană, şi anume, *arheul*. Nu este vorba de arhetipul platonician, model absolut aflat în transcendent, ale cărui răsfrângeri pieritoare sunt entitățile lumii sensibile ale imanentului. Arheul constituie esența, ADN-ul onto-axiologic al omului. Este principiul etern din fiecare existențial, afirmă Constantin Noica, „entitatea eterică din corpul spiritual dotată cu cea mai înaltă clar

viziune”, scrie Rudolf Steiner, o „minte cosmică deschisă spre înțelegerea ortosensurilor primordiale ale lumii”, consideră Mihai Drăgănescu. Şi Eminescu adaugă faptul că suntem pedepsiți ori de câte ori ne „jignim” arheul, propria noastră identitate spirituală.

În raport cu „micul eu” empiric, de serviciu în experimentarea cotidianului din lumea străină unde a fost „aruncat”, geniul eminescian îşi recunoaşte drept arheu luceafărul – *„Ca un luceafăr am trecut prin lume”*, o entitate ce pare intermediară între planul mundan şi tărâmul străin, transmundan, al geniului.

Sensul cosmic al iubirii

Iubirea în sens de confundare cosmică apare în diverse mituri, mai ales în gândirea hindusă. Eminescu suie însă gradual la extrema posibilă a sensului contopirii. După ce eternul feminin este văzut ca un prototipar ideal hiperboreean, în următorul catren de model persan:

> Femeia goală răsturnată-n perne
> Frumsețea ei privirilor aşterne.
> Nu crede tu că moare ea vreodată,
> Căci e ca umbra unei vieți eterne.

are loc mai întâi contopirea cu natura, dizolvarea în inefabilul cosmic:

> Adormind de armonia
> Codrului bătut de gânduri,
> Flori de tei deasupra noastră
> Or să cadă rânduri, rânduri.

apoi singurătatea în doi infuzează suflet naturii: *„Voința ei ş'a ta de se'mpreună, / Atunci e suflet în întreaga fire”* – urmează sacralizarea iubirii: *„Amorul meu este atât de sfânt / Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ”*, suişul continuă spre confundarea cu divinitatea – *unio mystica:*

> Două inimi când se-mbină,
> Când confund pe tu cu eu

E lumină din lumină,
Dumnezeu din Dumnezeu.

Iar, în final, se transcende în preludiul genezei, substituind pe creator: *„Îngere! Suntem în mijlocul universului asemenea spiritului divin înainte de creație... acel spirit divin eram noi... Misterul divin suntem noi – noi în momentul acesta vom purta toată lumea în inimi... O jertfă infinită marelui spirit* (ms. 2276 II).

Ca atare, pentru Eminescu confundarea în iubire însemna reinstituirea Ajunului, *substituirea* Unului premergător creației, pentru a se transcende impasul făuririi unei lumi pradă suferinței şi morții. În felul acesta, are loc extrema radicalizare a viziunii iubirii, *a finalității ei ultime*, inedită în lirica universală. „Farmecul sfânt" eminescian constituie energia magică a inimii şi a spiritului care înaripează diada devenită monadă pentru saltul radical în Neînceputul creației.

De observat că în parcursul metafizic al iubirii Eminescu urmăreşte un timp drumul platonician, adică suişul de la iubirea pentru frumosul fizic absolut din lumea sensibilă spre esența sa arhetipală cerească, realizându-se „Erosul divin" de care vorbeşte Diotima. *Dar autorul Luceafărului depăşeşte acest parcurs: de la Dumnezeul creației transcende la Primordialitatea dinaintea genezei, unde are loc împlinirea absolută a confundării în iubire*. Prin iubire a fost făurită lumea, Unul voind să-şi creeze astfel un *alter ego* pentru a ieşi din singurătate, şi tot prin iubire se face drumul înapoi, în Preludiu, scurtcircuitându-se Creația, care a fost imperfectă. Dar nu mai este un act ontologic, ci axiologic.

Armonia – complexitatea prozodică unită cu contopirea cosmică

Precum am discutat în studiul *Spațiul poetic eminescian* (1982), armonia liricii lui Eminescu este foarte complexă şi de mare rafinament. Ea se desfăşoară în următoarele planuri care se intrică şi se armonizează între ele. Pe de o parte, prozodia savantă şi subtilă (*„Şi eu, eu sunt copilul nefericitei secte / Pătruns de-adânca sete a formelor perfecte"*), unită indistinct cu

desăvârşita logică internă a ideației, armonizată de la vers la vers, de la strofă la strofă. O altă componentă decisivă este constituită de *melosul unic*, inimitabil al versurilor, prin măiastra fructificare a potențialului de cântare a graiului românesc. Adăugăm aici că, aşa cum a recunoscut încă Titu Maiorescu, o altă prioritate euristică eminesciană este *crearea limbii noastre literare*, şi anume, nu numai în forma ei cea mai melodioasă, dar şi cea mai expresivă.

Pe de altă parte, în universul eminescian are loc armonizarea şi dincolo de interioritatea poemului, şi anume, cu exterioritatea, printr-o fenomenologie deosebit de ingenioasă: *convertirea lăuntrică a lumii din afară*, transformarea naturii materiale în substanță sufletească pură. Acest lucru are loc cu ajutorul unor mişcări – fie ale elementelor naturii, fie mişcări muzicale, fie ale luminii. De exemplu, în poezia *Peste vârfuri*, intervin mai întâi mişcări ale firii – *„Peste vârfuri trece lună / Codru-şi bate frunza lin”* – continuate de sunetul cornului: *„Dintre ramuri de arini / Melancolic cornul sună”*; un exemplu de intervenție a unor mişcări luminoase este poezia *Şi dacă:*

Şi dacă norii deşi se duc,
    De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
    De tine-ntotdeauna.

Într-un cuvânt, conjugarea acestor complexe procesualități armonizatoare asigură liricii eminesciene acea fascinație particulară, acel *farmec continuu*. Dar această magie nu se datorează numai melodicității şi concertului de armonizări multiple prozodice şi cosmice, ci şi unui fapt cu finalitate ontologică: armonia este condiția esențială, *sine qua non*, a ființării lumii formelor în ordine umană. Ca atare, *sentimentul armoniei ne infuzează certitudinea existențială*.

Muntele – matricea formatoare a culturii româneşti

Contrar ideii conform căreia albia stilistică a culturii noastre ar fi spațiul ondulat deal-vale, prin urmare un spațiu şovăitor (Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*), Eminescu postulează

că sânul aprioric modelator al spiritualității româneşti este muntele, aflat prin destin în miezul țării, şi către care suie vertical balada *Mioriței: „Este muntele tată al râurilor şi al poporului nostru. Aceasta este cumpăna lui, cântarul cu care îşi cântăreşte patimile şi faptele”... „Căci nu-s culori destule în lume să-nvesmânte / A munților Carpatici sublime idealuri”*. Aşa cum se spune într-o doină, „acasă în suflet” românul înțelege în munții lui: *„Sus în vârful muntelui, / Unde-i drag sufletului”*. Destinul eroului moldovean este cosmic: el pleacă de la orizontala planului terestru – şi apoi suie spre „munții mari”, de unde continuă spre „stelele făclii” – o noapte a reînceputurilor feerice.

Poezia *Lume şi Geniu* se petrece pe munți, de unde magul nu vrea să coboare, *de teama ca legea înălțării să nu fie uitată de oameni*. Prin urmare, autorul *Luceafărului* ține să reliefeze faptul fundamental că nu ezitarea, resemnarea, ci *înălțarea*, constituie gena noastră spirituală, matricea creativității româneşti. Acest lucru are loc mai ales în poezia lui Eminescu.

Câteva exemple. *Somnoroase păsărele* pleacă de la polul pământesc, păsările, trece spre flori ale căror miresme se pierd în văzduh, apare apoi lebăda, simbol al cântului, al aripilor şi al misterului morții şi urmează ridicarea spre polul ceresc – „mândra lună”. Poezia *Şi dacă* se deschide cu apropierea iubitei anunțată de bătaia ramurilor în geam şi se înalță spre doamna luminii nocturne, eliberată de sub nori. *Pe lângă plopii fără soț* pleacă de la contemplarea ferestrelor luminate, trece prin trei ordalii ale înveşnicirii unei iubirii venind *samsaric* din începuturi (*„O stea s-ar fi aprins”, „Ai fi trăit în veci de veci”, „Acele zâne ce străbat / Din timpurile vechi”*) şi sfârşeşte cu aprinderea candelei farmecului sfânt al iubirii. *Dintre sute de catarge* porneşte de asemenea de la polul terestru – alunecarea corăbiilor pe mare – suie spre zborul păsărilor migratoare, apoi către sfera idealurilor şi mai departe la altitudinea de neatins a gândurilor din cânturile poetului.

În *Povestea magului călător în stele* se porneşte de la sfatul împărătesc, de pe pământ, suind spre munții amețitori, apoi într-o stea, iar, în final, dincolo de lumea noastră, unde se află geniul, acesta neaparținând lumii lui Dumnezeu. În *Luceafă-*

rul, de la palatul împărătesc se suie spre astrul invocat şi, după încercările eşuate de a se uni cei doi poli – teluric-uranic, urmează zborul dincolo – atât de lumea empirică precum şi de cea cerească, spre increat, spre primordialitate.

Amintim, dintre alte creații semnificative ca zbor ultim, istoria trecerii omului prin lume, întruchipată în piatră de Constantin Brâncuşi la Tg. Jiu, care se încheie în spirit astral – prin *Coloana Nemărginirii* – treaptă visată de *Pasărea măiastră.*

Tragicul – sacrificarea umană a Ființei

În afară de tragicul *suferinței* – rănile materiei, sfâşierile inimii şi ale gândirii; al *răului* – distrugător al valorilor – ale vieții, ale spiritului; şi tragicul *morții* – resimțit încă din prima tinerețe, odată cu *Mortua est!* şi marcând profund viziunea sa ontologică ulterioară, Eminescu adaugă două idei originale privind tragismul vieții omeneşti. Pe de o parte, în două poezii postume, *Mureşanu* şi *O, stingă-se a vieții...*, după ce se întreabă dacă viața noastră, „oricât de neagră ar fi ea, are vreo solie, vreun scop al mântuirii”, autorul *Luceafărului* îşi pune o altă întrebare profund tulburătoare: *„Nu-njunghiem ființa pe-altarul omenirii?”*.

Ce vrea să spună aici Eminescu? Dacă Martin Heidegger credea că omul este trimis de marea, necunoscuta Ființă să perfecteze viața – să fie „păstorul Ființei” – autorul *Luceafărului* ridică ipoteza insolită, potrivit căreia Ființa este sacrificată de către modelul ontologic uman, ce pare a fi unicul – idee pe care nu o regăsim în sisteme de gândire anterioare.

O a doua perspectivă a tragicului ontologic deschisă de Eminescu se află în postuma *Bolnav în al meu suflet.* Aici apare ideea condamnării poetului la a reveni ciclic pe toată istoria eternității în aceeaşi formulă nefastă de viață şi în acelaşi moment spațio-temporal. Dacă pentru Friedrich Nietzsche eterna întoarcere era dorită, benefică, sortită, afirma el, celor care cred în viață, Eminescu împinge tragicul până la spaima unei fenomenologii sisifice funeste fără ieşire.

Aşa fiind, în viziunea lui Eminescu omul nu este ființa unei singure morți, ca pentru Heidegger (*Sein zum Tode*), ci a

unei morți repetate la infinit. Odată intrat în ordinea ontologică, Ființa heideggeriană de dincolo ne joacă viața de-a moartea pe toată desfăşurarea eternității.

Sacralizarea

Alături de Pindar şi Friedrich Hölderlin, dar mai mult încă decât aceştia, Eminescu aplică atributul *„sfânt”* aproape exhaustiv elementelor naturii şi vieții: pământul, luna, marea, izvoarele, munții, soarele, stelele, raza zilei, tainele lumii, scrierile poeților evocați în *Epigonii*, geniile, cântul, teiul, ceasul primei întâlniri, iubirea, mormântul mamei, ora morții etc. Sacralizând lumea, geniul eminescian – străinul – îşi plătea la modul sublim faptul că a fost oaspete al lumii umane.

Iată cum se reflectă, în conştiința unor mari creatori, sacralitatea poetului însuşi: Ion Luca Caragiale scria: *„Eminescu avea aerul unui sfânt tânăr coborât dintr-o veche icoană”.* La rândul său, Octavian Goga: *„Dacă ar fi trăit în vremi zbuciumate de paroxism religios, Eminescu ar fi fost beatificat”.* Iar Svetlana Paleologu-Matta îşi încheie inspirata carte *Eminescu şi abisul ontologic* cu cuvintele: *„Sfântul nostru Eminescu”.*

Libertatea metafizică – depăşire a absolutului

Cele două preocupări fundamentale de întotdeauna ale minții umane sunt autocunoaşterea şi eliberarea din sistemul limitelor. Este vorba de libertatea metafizică.

În gândirea universală, extreme ale eliberării sunt Nirvana şi Dao, adică, precum se afirmă în străvechea scriere indiană *Samkyha-Karika*, dincolo de „Existența care există” şi dincolo de „Existența care nu există”. Dar Eminescu adaugă încă o deschidere: nu numai dincolo de aporia ființă/neființă, dar şi dincolo de orice ordine existențială care ar institui o lume, şi anume, în *nelume*, idee care apare în *Archaeus*. Şi este revelator faptul că fizica actuală cuantică admite existența unei *antilumi*, opusă protolumii noastre, astfel că viziunea lui Eminescu apare drept o anticipație ştiințifică. Ca atare, pentru autorul *Odei* (în metru antic), eliberarea metafizică are loc prin extrema depăşire cu putință, dincolo de viață, murire şi nemu-

rire – în *anterioritatea absolută*, abia întrezărită de mintea umană:

> Ah! Cum nu suntem pe când
> Nici ființă nu era nici neființă,
> Nimic cuprinzător, nimic cuprins.
> Nu era moarte, nemurire nu
> Şi fără suflet răsufla în sine
> *Un ce unic ce poate nici n-a fost*. (s.n.)

Prin urmare, dincolo de orice determinare, de orice *datum*, dincolo de posibil şi imposibil, „intelectul eroic" al poetului, despre care vorbea Giordano Bruno, se aruncă în Marele Deschis printr-o cursă a eliberării care nu sfârşeşte niciodată, nici chiar în absolut, pentru că, scrie Eminescu, fiind oprire, limitare, *„orice idee despre absolut este negativă"* […] *absolutul este frate cu moartea"*. Nu încremenirea înseamnă libertate, ci mişcarea eternă, depăşirea continuă, zborul neîncetat al intelectului. Uluitoare idee, când ştim că țelul suprem al minții umane este absolutul. Este cea mai radicală deschidere, cea mai înaltă viziune a libertății metafizice.

*

Care a fost drumul suitor urmat Eminescu în această depăşire în mers continuu?

Acest drum a început prin cânt, prin melodicitatea versului, *muzica fiind continuă depăşire a morții*, datorită fenomenologiei, în cele trei momente ce se condiționează între ele: sunet, stingerea sunetului, naşterea noului sunet din energia sunetului care tocmai s-a stins.

Treapta următoare a depăşirii a constat în *transmutarea finitudinii materiale exterioare în spații de suflet*, sufletul fiind unduire muzicală pură. Or, mişcarea muzicală este infinită, indefinită şi incaptabilă.

În continuare, are loc instituirea de *prezenturi eterne poetice*, care înseamnă salvarea momentelor sacre ale vieții de perisabilitate. Un alt moment eminescian al eliberării spirituale este *ridicarea la sublim* a existenței, a lumii, a lucrurilor, sublimul fiind „depăşire în mers făcută de intelectul uman", aşa cum a recunoscut Kant.

Finalmente, *spiritul hyperionic* constituie elanul, tensiunea infinită a depăşirii nelimitate, zborul lui Hyperion către Demiurg fiind un preludiu al unei asemenea eliberări în suiş fără răgaz, dincolo de spaţii şi timpi, dincolo de fire şi nefire, dincolo de începuturi.

Instinctul metafizic. Esenţa frumuseţii

Adăugăm două concepte originale de sorginte eminesciană: instinctul metafizic şi o definiţie personală a frumuseţii. Spre deosebire de *predispoziţia* metafizică, de care dispune orice om, *instinctul* metafizic din viziunea poetului este un act intuitiv al minţii, o „fulguraţie intelectuală”, concept de asemenea eminescian, prin care cei aleşi au revelaţia privilegiată a unor adevăruri ultime, dincolo de văzul comun, aşa cum au fost cele relevate de Eminescu.

Cât priveşte esenţa frumuseţii, Eminescu are o viziune cu totul aparte: el se întreabă „cum de nu s-a gândit nimeni” că nu proporţia de forme, „secţiunea de aur” din arta statuară a vechilor greci, prin urmare, nu imobilitatea, ci *„proporţia de mişcări”*, armonia în desfăşurare constituie adevărata frumuseţe, aşa cum, adaugă poetul, are loc în ritualul dragostei – şi, desigur, în arta dansului. Prin urmare, armonia este concepută de Eminescu drept o stare muzicală, care, repetăm, este o continuă depăşire – alternativa clipei şi a stingerii clipei.

Trebuie amintit de asemenea că Eminescu a formulat *profeţii* despre modernitate, similare celor ale lui Friedrich Nietzsche şi Charles Baudelaire. Astfel, despre „moartea” lui Dumnezeu şi a marilor sisteme filozofice scrie: *„E apus de zeitate ş'asfinţire de idei... Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serii / Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării”*. Şi, mai ales, ideea din *Memento mori* – a universalei prăbuşiri în abis:

> Ştim de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimţite cade?
> Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult… de mult.

Am reunit aceste diverse revelaţii originare eminesciene sub termenul de *spirit hyperionic*, definind altitudinea cugetării eminesciene.

Amintindu-ne că Orfeu este zeu al ancestralităţii noastre, trebuie de spus că, prin magica sa armonie şi prin ideaţia cu aripi suind din abisal până în indefinitul dincolo, lirica lui Eminescu este prin excelenţă *orfică*, adică *incantatorie* şi *iniţiatică*.

Iniţierea are loc în misterul naturii geniului care este străin lumii umane, în misterul unicităţii noastre *arheice* în univers, în sensul suprem al iubirii care poartă în pregeneză, în neînţelesul mister al tragicului, în misterul libertăţii metafizice ultime – aflată dincolo de absolut. La toate aceste probleme esenţiale Eminescu dă răspunsuri cu totul noi la extrema unde poate ajunge tensiunea gândirii. Cunoscutul filosof Ion Petrovici afirma: „Zborul filosofiei lui Eminescu capătă îndeobşte forma supremă a viziunii metafizice". „Departele" lui Eminescu este cel mai *departe:* în viziunea Fiinţei, a geniului, a iubirii, a tragicului, a zborului către eliberarea spirituală supremă.

Résumé

L'Heuristique éminescienne

Notre étude veut relever les visions et les concepts créés et introduits pour la première fois dans la pensée poétique universelle par Eminescu. Ce sont ses originalités absolues.

Pour Eminescu, le génie est une entité qui n'appartient pas à notre monde humain, il ne se trouve pas dans le plan de la création et, par conséquence, Dieu ne le reconnaît pas, ne peut résoudre son chiffre. Le génie est pensée pure et, après la mort du corps qui lui fut imposé, il va créer un monde parallèle à celui de Dieu. Donc, dans la personnalité d'Eminescu existaient deux entités : le moi humain, et le soi transhumain.

Eminescu identifie le principe éternel, l'identité ontologique, l'essence spirituelle de chaque homme en ce qu'il nomme l'arché. C'est l'entité éthérée douée de la plus haute vision et intuition intellectuelles.

Unique est la construction de l'harmonie du poème chez Eminescu. D'une part, c'est la savante et subtile harmonie prosodique et la logique interne ; d'autre part, la création d'une harmonie ontologique originelle : la transformation de l'espace extérieur en

des espaces d'âme, en utilisant en ce but des mouvements des éléments de la nature, des mouvements musicaux ou lumineux.

En ce qui concerne l'amour, pour Eminescu, c'est le rétablissement, par l'union du *moi* et *toi*, de l'antériorité absolue, la monade substituant la Divinité d'avant la Création, une conception radicale inédite.

Pour Eminescu la matrice formative, l'apriorisme créateur de la culture roumaine, ce sont les montagnes situées au centre de notre pays et vers lesquels monte la balade Mioritza ; donc *l'ascension*, la verticalité, et non *l`horizontale ondulante*, qui induirait hésitation et résignation.

Le tragique dans la conception de notre poète, ce n'est pas seulement la souffrance et la mort, mais la perspective terrible de renaître toujours et toujours sur la trajectoire de l'éternité dans la même formule de vie funeste, avec les mêmes souffrances et la même mort. Une autre idée quant au tragique consiste en ce que l'existence humaine serait la seule dans l'univers et que, par conséquence, ce sont nous, les hommes, qui sacrifions l'être sur l'autel du non-être.

La liberté métaphysique suprême c'est le dépassement de l'antinomie être/non-être, et de toute formule ontologique qui constitue un monde. Cette liberté est atteinte par une tension de l'intellect héroïque qui ne finit jamais, dépasse même l'absolu, parce que l'absolu, affirme Eminescu, est « frère de la mort ». C'est la plus radicale conception de la liberté sur le plan de la philosophie universelle.

Eminescu a créé le concept de l'intuition métaphysique, capable des plus révélatrices *fulgurations intellectuelles* concernant les vérités ultimes.

Aussi, un nouveau concept relatif à la beauté : Eminescu affirme que la beauté ne consiste pas tant dans les formes statuaires, donc qui se trouvent *en repos*, mais dans le *mouvement des formes*, comme il y a lieu dans le rituel de l'amour, dans la danse.

Poetică

O dimensiune reflexivă şi ironică din versiunea genuină a *Luceafărului* eminescian

Rodica MARIAN
(rmarian@clicknet.ro)

Ridiculizarea evidentă a „micului eu”[1] din variantele genuine ale *Luceafărului* nu este chiar atât de surprinzătoare, de vreme ce „considerarea creației lui Eminescu din perspectiva comicului are deja vârsta unui secol”[2]. Disproporția magnifică între măreția legii universale şi ambițiile deşarte ale individului degajă mărcile incontestabile ale ironiei: *O lege-n veci va stăpâni / Şi lumea şi atomul / Când omul prinde-a-mbătrâni / Se-ntinereşte omul // Şi numai tu durezi în vânt / Noroc şi idealuri /* ***Când valuri află un mormânt / Urmează alte valuri***[3]. Şi mai explicit, antinomia dintre legea inflexibilă a

[1] În *Dicționarul Luceafărului eminescian*, semnat de Rodica Marian şi Felicia Şerban, ediția a II-a, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2007, la p. 158 apare definiția: „*Micul eu* = individualitatea umană (egocentrică), a cărei conştiință este redusă la limita unei vieți şi care nu înțelege legea universală a veşnicei renaşteri”.

[2] Fără îndoială că, dintre toate modurile comicului, satiric, parodic, grotesc, ironic şi umoristic (urmând clasificarea operată de către M. Popa, în *Comicologia*), cel dintâi este şi cel mai bine reprezentat în poezia lui Eminescu şi, poate, cel mai bine receptat de critica literară. Pagini substanțiale îi sunt acordate de G. Călinescu, în capitolul *Tehnica interioară* (începând cu 7. *Clasicismul gnomic* şi, în mod special, 8. *Invectiva*) din *Opera lui Mihai Eminescu* (vol. I-V, 1934-1936) şi, de asemenea, observații prețioase despre laborioasa geneză a satirei eminesciene conține articolul lui Perpessicius, publicat inițial în *Alte mențiuni de istoriografie literară şi folclor*, vol. III, 1967, pentru a numi doar pe aceşti doi profunzi cunoscători ai manuscriselor.

[3] Toate citatele sunt din versiunea A, din ediția textului integral aflată în anexa dicționarului amintit mai sus, iar versurile subliniate sunt aşa-numitele relicte ale discursului demiurgic din prima formă a poemului,

universului creat şi dorinţele mărunte ale individului apare pe parcursul demonstraţiei, implicând o apostrofare în tonul ironic cel mai acut: *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranţă şi iubire / E drept că te gândeşti mereu / Că tu eşti numa-n fire.* […] *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranţă şi durere /* […] // *[Tu legi o lume de păreri / De soarta ta, de tine / Pare c-ai fi căzut din cer / Şi cine ştie cine…*

În această primă formă genuină a poemului, numită de Perpessicius versiunea A, spaţiul textual al aşa-numitului discurs demiurgic este o dezbatere amplă (peste 100 de strofe), de o bogată substanţă ideatică. Departe de a fi numai un bruion, o nebuloasă elucubraţie poetică în jurul dezgustului de viaţă, cum credea A. Guillermou, această variantă fundamentează o adevărată lecţie iniţiatică, menită să expliciteze unitatea Universului şi legile acestuia, mai ales adevărul lumii create exprimat prin veşnicia ei. Totodată, acest fond reflexiv, enigmatic pentru mentalitatea europeană, se structurează într-un registru variat de argumente, coezive ca nucleu semantic profund, pentru a reliefa, în ultimă instanţă, o majoră opoziţie, cea între imaginea măruntă, egoistă şi neştiutoare a „micului eu" şi marile adevăruri ale Universului. Neînsemnata entitate nu se poate deosebi din curgerea eternă prin unicitatea persoanei, entitatea umană este perpetuă ea însăşi în revenire, iar de această soartă se împărtăşesc în mod identic atât oamenii, cât şi soarele, luna ori stelele: *Zadarnic lumea de păreri / S-arată trecătoare /* ***Chiar soarele perind pe cer / Din nou s-ar naşte soare*** […] *Dacă tăria s-ar negri / De vijelii rebele / Şi dacă stele-ar pieri / S-ar naşte iarăşi stele* […] *Oricât de mare te socoţi? Oricum să te asameni* ***/ Să piară oamenii cu toţi / Veni-vor iarăşi oameni*** […]. Chiar timpul şi existenţa însăşi a aştrilor, ca şi a speciei umane, au acelaşi destin, impenetrabil, neverosimil însă pentru percepţia din perspectiva imediatului: *Şi-n orice clipă te întrebi / Unde e soare, lună / E-n orice clipă-ndeosebi / Şi-n toate împreună.* Oricum, în esenţă, din lumea creată nu se poate scăpa: *Zadarnic cauţi a*

---

identice ori foarte asemănătoare cu versurile rămase în versiunea definitivă a poemului *Luceafărul*.

scăpa / Din lumea ta sărmana / Când geana-ncepe-a lăcrima / Se-nseninează geana, fiindcă lumea creată este veşnică în reluarea devenirii ei ciclice (conform filosofiei împărtăşite de Eminescu din Upanişadele antice).

Se exersează, în mod deosebit, în variate exprimări, ideea fundamentală a înțelepciunii extrem orientale (upanişadice), cea privind marea şi tainica unitate a lumii, cu corelativul ei, veşnicia substanței lumii. Fără să insist acum asupra surselor din care Eminescu şi-a extras aceste idei, vizibil dominante în versiunea genuină a *Luceafărului*, din moment ce se extinde la 100 de strofe (întreg textul definitiv are numai 98 strofe), mi se pare deosebit de relevant faptul că poetul este febril preocupat şi tulburat de aceste adevăruri: *Căci stoluri cari sboară-n jos / Se-ntorc la anul stoluri // Tu îți atârni de* ***micul eu*** */ Speranță şi durere / Te legi cu mii păreri de rău / De omul care piere // Tu crezi în stele şi în sorți / Ca-n basme-a tinereții / Când viața biruie pe morți / Şi* ***moartea-i muma vieții***. La o privire mai atentă, surprinde insistența, revenirea în volute, asupra organicei şi coagulatei logici a demonstrației, precum şi inventivitatea termenilor definitorii ai opoziției antrenate. Imaginea emblematică a antinomiilor ce izvorăsc din neştiința şi îngustimea individualității are diferite expresii. Apare elocventă (reflectată şi în dicționarul menționat mai sus) modalitatea de descriere a ambițiilor deşarte ale „micului eu”, zădărnicia eforturilor sale, discrepanța ridicolă a ambițiilor sale de a-şi marca individualitatea față de tăvălugul legii veşnicei reîntoarceri: *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranță şi iubire / E drept că te gândeşti mereu / Că tu eşti numa-n fire.* […] *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranță şi durere /* […] // *[Tu legi o lume de păreri / De soarta ta, de tine / Pare c-ai fi căzut din cer / Şi cine ştie cine…* […] *Ei îşi atârnă* ***micul eu*** */ De-a vieții lor durere / Se țin cu mii păreri de rău / De visul care piere.*

Condiția omenească care-şi percepe propria-i determinare într-un mod atât de tragic este descrisă în registre alternante, când în perspectivă derizorie, când în viziune dramatică. Astfel, spiritul persiflator devine o față a tragicului, atestând actualitatea conceptului antic despre fenomenul comic, concepția originii comune a tragediei şi a comediei, altfel spus paradoxa-

la întâlnire, la limită, a celor două concepte. Aceste considerații pertinente nu sunt deloc inactuale, conturate de ideea coordonatoare a fondului tragic, *neasumat*, care capătă aparența, mult mai suportabilă şi dezangajantă, a *comicului*. Pe de alta parte, caracterul „neconcludent" al comicului, aparținând parțial artei, parțial vieții, adică dependența comicului de expresie şi context, de intertextualitate şi, nu în ultimul rând, de disponibilitatea interpretului este un adevăr uşor verificabil. Într-o bună măsură se poate astfel justifica şi afirmația că soliditatea ancorării în opera lui Eminescu a dimensiunii comice se datorează viziunii fundamental tragice, dublată de o constantă gândire sceptică, acea „filosofie primară", cum o numeşte Alain Guillermou în *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, comentând *Cugetările sărmanului Dionis*.

Aspectul de ironie directă al exemplelor din variantele *Luceafărului* este mai puțin afin cu absurdul coerent în negativitate de tipul definiției bergsoniene („la mécanique plaquée sur du vivant"), cât reprezintă conştiința că îi putem arăta vieții că suntem în stare să o demascăm, să facem din ea o jucărie, să ne dovedim astfel suveranitatea spiritului. Romanticii vor numi această virtuozitate *ironie*, şi o vor înrudi cu poezia…[4].

„Chiar moartea însăşi e-o părere / Şi un visternic de vieți" este poate adevărul spus cinic, cum s-ar putea interpreta conținutul ideatic al versurilor, pe urmele lui Sebastian Drăgulănescu[5], ştiut fiind că veşnicia substanței lumii, ca fundament filosofic, însuşită cu fascinație de Eminescu din brahmanism, corelativă cu legea veşnicei reîntoarceri, căreia gânditorul i-a dat şi formele poetice ale imposibilității morții (definitive), a fost atât de exersată ca idee profundă încă din variantele la *Mortua est!* până la variantele atât de neexploatate în exegeză şi ale *Luceafărului*.

Din întinsa dezbatere filozofică a versiunii genuine a poemului *Luceafărul* au rămas în textul publicat de poet numai

---

[4] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 61.

[5] Sebastian Drăgulănescu, teza de doctorat intitulată *Strategii ale comicului în creația lui Mihai Eminescu*, susținută la Iaşi în 2007, sub conducerea dr. prof. univ. Dumitru Irimia.

trei distihuri: *Chiar soarele pierind pe cer / Din nou s-ar naşte soare; / Să piară oamenii cu toţi / Veni-vor iarăşi oameni; Când valuri află un mormânt / Urmează alte valuri*. Versurile rămase sunt însă suficiente pentru a sugera unitatea, veşnicia şi ciclicitatea existenţei Universului. Ideea care se opune acestei inflexibilităţi legice a Universului, constituită în ceea ce am numit tema „micului eu”, a dispărut însă cu desăvârşire din textul antum. Existenţa în registru ironic şi opozitiv a acestei teme este însă importantă pentru substanţa ideatică a poemului şi analiza ei devine necesară şi semnificativă.

Abstract

***Ironical and philosophical aspects in the earliest version of Eminescu's* Luceafărul**

In the earliest version of *Luceafărul* (only existing in manuscript form), a substantial philosophical debate unfolds over the creation of the Universe and the description of its implacable laws. Eminescu's preference goes towards reflection on the eternity of the world, an idea frequently referred to in various forms: *O lege-n veci va stăpâni / Şi lumea şi atomul / Când omul prinde-a-mbătrâni / Se-ntinereşte omul // Şi numai tu durezi în vânt / Noroc şi idealuri /* ***Când valuri află un mormânt / Urmează alte valuri***. When contrasted with this philosophical theme, any trivial concern over "the petty ego" is rendered ridiculous, which becomes obvious in the ironical tone of Eminescu's lines: *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranţă şi iubire / E drept că te gândeşti mereu / Că tu eşti numa-n fire.* [...] *E drept c-atârni de* ***micul eu*** */ Speranţă şi durere /* […] // *[Tu legi o lume de păreri / De soarta ta, de tine / Pare c-ai fi căzut din cer / Şi cine ştie cine…* Of all the philosophical debate present in the earliest version of *Luceafărul,* the published version only preserves six lines: *Chiar soarele pierind pe cer / Din nou s-ar naşte soare / Să piară oamenii cu toţi / Veni-vor iarăşi oameni / Când valuri află un mormânt / Urmează alte valuri*. The theme of "the petty ego" is entirely abandoned in the final version of *Luceafărul*. It is, however, important and significant that in the earlier versions of the poem this theme was related to the major theme of the laws of the Universe.

Ambivalența tiparelor clasice

Amalia DRĂGULĂNESCU
(amalita004@yahoo.com)

Înțelegând termenul de *tipar*, după unii *arhetip*, într-un sens estetic, de matrice artistică, de construcție în genere stabilă, însă cu oportunități de modificare a structurilor (literare) incluse, acesta poate îngloba, în principal, semnificația sa platoniciană metafizică, în mare măsură, pe aceea de model larg cultural şi, minimal, conceptul psihanalitic şi antropologic provenind, în speță, de la C. G. Jung. Cel mai frecvent s-a încercat perceperea operei eminesciene din punctul de vedere al *temelor* şi *motivelor*, însă tematologia opera o reducție la anumite scheme, decupând uneori în mod aleatoriu particulele esențiale, ducând la unele scindări artificiale între nucleele semnificative găsite şi întregul operei. *Arhetipurile* la care facem referire nu rămân însă la dimensiunea de schelet, ci primesc, diacronic şi dinamic, diverse atribute care le permit să se dezvolte sau să regreseze organic. Pentru a percepe mai uşor semnificațiile acordate acestui termen, este de ajuns vizualizarea tiparului/arhetipului precum o matrice, o albie a unui râu, care se menține aceeaşi în linii mari, dar primeşte nenumărate meandre pe parcursul timpului. De pildă, figura lui Ulisse a căpătat multiple însuşiri literare, de la Homer până la James Joyce, însă chiar modernii cei mai temerari, oricâte transformări ar opera asupra acestui chip literar, nu sunt capabili să distrugă tiparul, adică amprenta recognoscibilă în orice timp a acestui personaj. Un alt exemplu la îndemână ar consta în faptul că Northrop Frye vedea în *Biblie*, Cartea Cărților, unul din marile coduri ale literaturii europene, din care au apărut toate celelalte cărți.

Abordarea adecvată a operei eminesciene trebuie să fie, până la un punct, una din perspectivă *henologică*, o sinteză în spirit originar eminescian, a unificării finale într-un tot, fără de care înțelegerea armoniei eminesciene s-ar cantona în aspecte parțiale şi simplificatoare. De asemenea, termenul *para-digmă* cuprinde, la origine, nu ideea unui univers închis, static, după cum s-ar putea crede, ci pluralitatea unor aspecte incluse în acelaşi loc comun, într-o structură figurativă, de tip „evantai"; cu alte cuvinte este pertinentă definiția – *paradigm* = a typical example, pattern, or model of something; origin: via late Latin from Greek *paradeigma*, from *paradeiknunai* 'show side by side'[1]; „Socrate mărturiseşte că perspectiva de a atribui o formă sau un prototip (*paradigma*) fiecărui element existent îl tulbură şi îi dă senzația că alunecă într-o prăpastie de vorbe goale. Explicația implicită sugerată de Socrate este că asemenea lucruri nedemne nu sunt decât accidente, exemplare ratate, imperfecte, ale formelor ideale"[2]. *Paradigma* ar fi, aşadar, o construcție mentală larg acceptată, care oferă unei comunități sau unei societăți, pe o perioadă îndelungată, baza pentru crearea unei identități de sine.

Dacă *tiparul* pare a fi o supra-mulțime pentru *paradigme*, în ceea ce priveşte *arhetipurile*, lucrurile sunt mai bine conturate. „O operă arhetipală", consideră Corin Braga, „este o operă în care se regăseşte un scenariu cuantificabil, ce poate fi identificat în opere similare, alcătuind un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere"[3]. Cu toate că este un concept foarte vechi, originar de la Platon şi de la Filon din Alexandria, suscită anumite reticențe din partea unor critici şi unele idiosincrazii; „totuşi, deşi aceste obiecții şi critici sunt valide, este păcat ca ele să ducă la îngroparea unui termen cu un potențial conceptual şi ideatic mult mai bogat şi mai venerabil decât unele dintre evoluțiile şi derapajele sale ulteri-

---

[1] *** *Concise Oxford Dictionary*, Oxford University Press, 2009, p. 1033.

[2] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 277.

[3] *Ibidem*, p. 275.

oare”[4]. Revenind întotdeauna la M. Eliade, ca reper al acestui domeniu, trebuie rememorat că „[…] memoria populară reține cu greutate evenimentele individuale, figurile autentice. Ea funcționează prin intermediul unor structuri diferite; *categorii* în loc de *evenimente*, *arhetipuri* în loc de *personaje istorice*”; mai explicit: „E, într-un cuvânt, refuzul omului arhaic de a se accepta ca ființă istorică, refuzul său de a acorda valoare memoriei şi prin urmare evenimentelor neobişnuite (adică fără model arhetipal) care constituie, de fapt, durata concretă”[5].

Deoarece ne interesează mai puțin componenta psihologică a arhetipurilor, aflată în ultimul timp într-un fel de proces de inflație conceptuală, cât mai ales latura estetică în autonomia ei, este necesar să acceptăm că arhetipurile reprezintă, de fapt, substanțializări ale unor scheme. Din punct de vedere etimologic, termenul *arhetip* se compune din *arhi*, αρχή (început, punct de plecare, principiu, substanță primă) şi din *tipos*, τύπος (formă, figură, tip, model). Încă o dată, criticul Corin Braga insistă asupra faptului că arhetipul desemnează, aşadar, tiparele (atât în ordine cronologică, cât şi logică) unor serii de fenomene. Un aspect determinant este acela că „în accepția metafizică arhetipul este o esență (ουσία) ontologică. Deşi intră în relație cu categoriile rațiunii (νοητα), arhetipul nu poate fi redus la o existență subiectivă, el este funciar o prezență obiectivă, de dincolo de ființa umană”[6]. De pildă, începând cu filosofii ionieni şi până în zilele noastre, *focul*, *apa*, *pământul* şi *aerul* au constituit aproape o grilă de percepție care conduce, în mod invariabil, spre constituirea aceluiaşi limbaj de simboluri. Multitudinea definițiilor subliniază faptul că „un arhetip e o figură, fie ea demon, om sau proces, care se repetă în cursul istoriei înseşi, oriunde fantezia creatoare se manifestă plenar”[7]. Mai mult, criticul Constantin Ciopraga conferă noți-

---

[4] *Ibidem*, p. 277.

[5] Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1981, p. 41.

[6] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p. 7.

[7] C. Ciopraga, *Poezia lui Mihai Eminescu. Arhetipuri şi metafore fundamentale*, Junimea, Iaşi, 1999, p. 9.

unii de arhetip un surplus de sens, anume acela de *hipertip*, pentru a statua importanța acestuia în contextul menționat.

Relativ recent a apărut, complementar şi opozant totodată, termenul de *anarhetip*, care „implică activitatea unui *mimesis* anarhic, ce refuză conformitatea cu tipurile ideale şi produce entități fortuite şi ireductibile, singulare, o galerie de monştri”[8]. Dacă vom clarifica etimologia, termenul *anarhetip* este compus din trei cuvinte greceşti: particula privativă *a*, *an* (*a-*, *fără*, *anti*, *contra*) plus *arkhaios* (*vechi*, *originar*, *prim*) sau *arhé* (*început*, *origine*) plus *typos* (*tip*, *model*). Două câte două, aceste rădăcini greceşti sunt deja prezente în conceptele de *anarhie* (*an* plus verbul *arkhein*, *a comanda*, *a conduce*) şi de *arhetip* (*model originar*, *tip prim*). Anarhetipul ar fi, aşadar, după modul cum vrem să combinăm cele trei cuvinte, fie un „model anarhic”, fie un „antiarhetip”. Cu toate acestea, anarhetipul nu are aceeaşi forță de determinare a structurilor literare ca arhetipul: „Desigur, opoziția aici nu este între real şi virtual, atât arhetipul, cât şi anarhetipul având aceeaşi realitate, ceea ce le deosebeşte fiind faptul că unul are un nucleu organizator central, ca un sistem solar configurat în jurul unei stele, în timp ce al doilea este difuz şi lipsit de centru, ca un praf galactic care fie deocamdată nu s-a coagulat într-un sistem solar, fie a rezultat în urma exploziei unei supernove”[9]. Astfel de opere literare ar fi *1001 de nopți*, *Alice în Țara Minunilor*, *Micromegas* al lui Voltaire, *Manuscrisul de la Saragosa* de Jan Potocki, *Şotronul* lui Boris Vian şi altele, precum scrierile lui Lucian din Samosata, Petronius, Aristofan, Rabelais, Swift.

În acest sens, încercăm să ne apropiem de spiritul autentic eminescian (țelul secret al oricărui exeget al scriitorului), întemeiat pe armonia celor patru *elemente* fundamentale, în sensul larg al cuvântului, în configurările implicite ale acestora din clasicitate până la scrierile analizate. Există trei compartimente principale ale surselor tiparelor primordiale la Eminescu: 1. aplecarea acestuia către mitologie; 2. mai specific, se poate

---

[8] Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006, p. 278.

[9] *Idem*.

face un demers comparatist minimal, oarecum colateral, referitor la prezenţa unor paradigme comune cu autori antici (greci); 3. se poate realiza un alt tip de demers, un comparatism intertextual gradual, urmărind cronologic tocmai textele eminesciene care conţin proteic acelaşi tipar ideatic, ce se dezvoltă pe parcurs şi capătă valenţe noi. Pe de altă parte, înţelegem termenii *clasicism-clasicitate* mai ales în accepţiune supra-istorică, dat fiind faptul că nu pot fi anulate determinările strict istorice, care revelă mai precis cealaltă pereche, *clasicism-clasicizare*, acestea din urmă incluse şi inerente. *Ambivalenţa* tiparelor clasice la Eminescu ar însemna, aşadar, transgresarea valorilor estetice anterioare şi transfigurarea acestora în manieră proprie, la rândul ei continuată de scriitori ulteriori precum T. Arghezi, I. Barbu, L. Blaga ş. a. Apelăm în acest context la consideraţiile criticului Mircea Braga pentru a sesiza mai bine resorturile termenului *clasic* (şi în ceea ce îl priveşte pe Eminescu): „Începând cu primele decenii ale secolului al XX-lea, înţelegerea conceptului de tradiţie aplicat artei a cunoscut unele necesare nuanţări (…). A contribuit la aceasta, fără îndoială, nu numai deschiderea artei naţionale spre un orizont al universalităţii, dar mai ales posibilitatea raportării creaţiei la un moment al propriei *clasicităţi*, stabilizat prin operele romantice şi, apoi, realiste, ale precedentului veac"[10].

Încă o dată, tiparele fundamentale la Eminescu fac parte dintr-un întreg unitar, în sensul că micro-elementele (sau în alţi termeni, *motivele*) se întrepătrund, demonstrând faptul că în paradigma *viaţă-moarte* la acest scriitor, primul termen este mai accentuat, depăşind antinomia respectivă în scenariu elpidian, cum ar spune Vladimir Jankélévich, adică animat de speranţa reînvierii. Între viziunea pesimistă, exaltată de către majoritatea criticilor, şi un suflu vital (optimist), care străbate întreaga sa creaţie, înclinăm către a doua perspectivă, neafirmând, desigur, implicit, că Eminescu este un poet optimist în sine, ci că îi este proprie o atitudine senină, deschisă către toate posibilităţile de manifestare universale, atitudine moş-

---

[10] Mircea Braga, *Măştile căutării de sine*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008, p. 69.

tenită, în speță, de la clasici. Însuşi radicalismul critic al poetului, în *Scrisori* ca şi în articolele politice din „Timpul" sau de aiurea, în pofida tonului sceptic, nu este altceva decât o atitudine pozitiv-transformistă, o voință de a schimba datele prezentului, în speranța unui mai bine, posibil în viitor, situare activă față de existență, exclusă pesimistului structural. Ca şi G. Bacovia, Eminescu a fost un veritabil luptător, „cauza pierdută", cum singur o numeşte, fiind „singura adevărată", iar poezia, lipsită de iluzia de a schimba în lume fie şi „un fir de păr", rămâne, până la capăt, o religie.

În viziunea noțiunilor vehiculate anterior, al unui oarecare echilibru de forțe între *arhetipuri* şi *anarhetipul* rezultat din ele, observăm că scrierile eminesciene, cu multiplele lor fațete, de la *romantism* (mai timpuriu sau mai târziu) până la (afirmă unii mai temerari) *postmodernism*, provin în principal dintr-o gândire artistică fundamentată pe *tipare clasice*, deci din „mantia" clasicismului. Rămâne de văzut în ce măsură aceste tipare alunecă încet către *anarhetip*, în cadrul operei eminesciene, acest lucru fiind analizat în cele ce urmează.

Este prea-cunoscut faptul că *marea*, aparținând paradigmei *apă*, este cel mai important izvor al inspirației eminesciene, şi că ea a copleşit deseori toate celelalte reprezentări. Se accentuează însă excesiv, probabil în virtutea unei percepții de tip cantitativ, aspectul distructiv sau eschatologic al acestei stihii. Aceasta este însă motorul, şi în sens etimologic, datorită căruia este depăşită antinomia inițială a *morții care succede la viață*. În altă terminologie, *palingenesică*, de *înviere eternă*, moartea şi viața sunt parțial sinonime cu noțiunile *cădere* şi *mărire*, mai pregnant relaționate cu imaginarul antic. Interesează, în situare diacronică, astfel de reverberații de semnificare provenind încă de la Dimitrie Cantemir: „În această privință, paleta sa este una din cele mai bogate ale literaturii noastre, mergând de la realismul observației incisive, caricaturale, până la marea viziune apocaliptică. Pe o scară atât de largă a imagisticii, numai Eminescu îl va întrece în intensitate"[11]. *Marea* este o sinteză a valurilor (care cad şi se

---

[11] Edgar Papu, *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977, p. 30.

înalță), moartea şi viața, mărirea şi căderea fiind ilustrarea, pe scurt, chiar a creației eminesciene.

Adesea, *marea*, ca tipar principal de gândire artistică, din care izvorăsc toate şi în care se revarsă toate, include unele aspecte metonimice în care se încadrează *lacul* şi *izvorul*. Despre *lac* s-a dezbătut îndeajuns în critica eminesciană, încât să putem lăsa deoparte implicațiile arhetipale, erotic/materne pe care le deține, spre deosebire de mare, care are conotații ori preponderent incluzive, ori exclusiv destructive; niciodată lacul, spre deosebire de mare, nu va avea la Eminescu semnificații negative. Iată cum, anarhetipal vorbind, *lacul*, deşi limitat la propriu, construieşte un micro-univers chiar mai bogat decât al mării, deoarece el ocroteşte iubirea, căpătând astfel un ascendent valoric, cu toate că marea este mai încăpătoare din alte puncte de vedere. Versuri din alte variante ale poeziei *Lacul* din ciclul veronian stau mărturie că lacul a fost văzut de poet precum un microunivers în care se răsfrânge universul cel mare: „Să plutim cuprinşi de farmec / Peste noi în ceruri lună / Vântu-n trestii lin foşnească / Undoioasa apă sună", şi corespondentul versului inițial, sugestiv, dintr-o variantă la *Călin Nebunul:* „Lângă lacul cel albastru înstelat cu nuferi mari / Printre trestii auroase ce se leagăn solitari". Este de subliniat în mod special acest dialog cosmic între *lac – ceruri – lună – vânt – apă*, care ar putea fi numit *sin-elementaritate*. Izvorul, în schimb, rămâne totuşi un element parțial, fiindcă acoperă doar *începutul*, *originarul* (arhetipalul), pe când *marea* copleşeşte prin semnificații ale *finitudinii*. Într-un anume fel, *izvorul* se dezvoltă poetic doar într-un singur sens, unul amplu, desigur, al cugetării atotcuprinzătoare, însă marea este cea care îl asimilează, în cele din urmă, în toate sensurile.

De fapt, toate cele patru tipare se pot afla sub imperiul *măririi* şi *căderii*, inclusiv *lumina* (variantă a *văzduhului*), şi contra-partea ei, *umbra*; *pământul* care poate *creşte* şi *descreşte* (precum luna), dar şi *focul*, în ipostaza specific eminesciană, *pasărea Phoenix*, care piere pentru a reînvia.

Focul, deşi mai puțin prezent în opera eminesciană, este regăsit în încarnarea mito-poetică a păsării Phoenix, simbol al unei entități, fie persoană, fie spirit abstract care, împotriva

oricăror determinări ostile din realitatea imanentă, se înalță fără efort în lumea transcendentă, în etern. Este cazul geniului creator, al Luceafărului, al protagonistului din *Odă (în metru antic)* sau al diverselor întruchipări ale eului liric eminescian. În cel mai înalt grad, focul este asociat cu *geniul*, atât datorită inspirației creatoare insuflate ființei poetice, cât şi puterii cugetării, care o propulsează către sferele celeste. Dacă focul din privirea lui Hyperion era de tip arhetipal, numai *iubirea* poate fi situată în contra-pondere, pentru că este la fel cu acesta, adică o combustie ori pătimaşă, ori la rândul ei creatoare. Numeroasele reprezentări ale *păsării* din scrierile eminesciene sunt corporalizări ale arderii interioare, dar şi simboluri ale elanurilor artistice ale scriitorului. Ultima strofă din varianta *Un Phoenix e o pasăre-n vechime* este emblematică în acest sens: „Dar din cenuşă reînvie iară, / Minune scumpă-a lumii acestéia. / El moare azi în forma-i, dar ideea / Chiar şi de vrea nu poate să mai moară". Pe de altă parte, *îngerul* constituie şi el o manifestare a entuziasmului divin, în sens etimologic, cu alte cuvinte, a impregnării de focul ceresc. De aceea, îngerul şi demonul sunt doar fața şi reversul aceleiaşi medalii (deşi majoritatea studiilor nu observă decât o suficientă antinomie), deoarece au atribute în special pre-creştine, iar într-un final se contopesc. Nu mai este cazul să amintim că aceste două esențe sunt veşnice, aidoma păsării Phoenix. Chipul *Phoenixului* este înzestrat, în mod special, cu atribute legate de *vechime*, adică referitoare la statornicia, perenitatea actului artistic, dincolo de valurile duratei profane. Credem că *vechimea* este cel mai important factor temporal eminescian: ea surprinde atât *durata*, relaționată cu veşnicia, cât şi aspectele valorice legate de unele *momente* importante din cuprinsul ei, astfel încât înseamnă o închidere şi o deschidere în acelaşi timp. Însăşi creația eminesciană se supune acestei noțiuni, a vechimii, fiind precum o crisalidă încrustată într-o piatră transparentă: aparent încremenită în timpul ei, însă aşteptând mereu exegetul care să-i confere noi valențe de receptare.

Mai eliberată de contingent, încă o dată, *lumina* ne aminteşte de apolinicul eminescian, nu înțeles neapărat ca efigie, ci

ca seninătate interioară. (Să nu uităm că Apollo purta pe umeri, la origine, *un alb şi-un negru corb.*) *Umbra* de tip romantic se aşterne doar ca să potenţeze, în spiritul lui Blaga, lumina, iar umbrele/„zona minus" a creaţiei eminesciene, în adâncimea lor, nu vin decât să întregească imaginea „omului deplin", cum îl înţelege C. Noica. Aşadar, cât priveşte *lumina*, manifestare şi rezultat al focului, participând însă esenţele superioare, este de departe cea mai cunoscută paradigmă, subordonată apolinicului, seninătăţii eminesciene. Există totuşi unele aspecte mai puţin relevate, cum ar fi, pe lângă îndelung comentata *lumină de lună*, o *lume solară*, regăsită îndeosebi în proza eminesciană.

Referitor la *umbră*, numeroşi critici s-au ocupat de acest *motiv*, dar şi aici există particularităţi ce depăşesc semnificativ şi estetic facila încadrare didactică. Într-un amplu studiu al criticului literar Irina Andone se face o demonstraţie relativ la faptul că umbra este, în fapt, la Eminescu, o „dezvoltare lirică a luminii". Pornindu-se de la un poem eminescian, se evidenţiază următoarele: „În *Scrisoarea I*, în versul *Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface*, cuvântul *umbra*, prin universul de idei în care se situează geneza, trebuie asociat sensului de 'prototip', de 'schemă esenţială a lucrurilor'. (…) Umbra, absorbită de întuneric, chemată la el ca element congener, devine punctul luminos de opoziţie, piscul de lumină al creaţiei. (…) Simbolic, umbra devine, din imagine întunecată a unui colţ de natură, o misterioasă non-persoană, o voinţă ascunsă, manifestată luminos (numinos) în formele materiei opace"[12].

Cert este că *disputa antinomiilor* a fost excesiv discutată şi supralicitată, fiindcă la Eminescu nu reprezintă un scop în sine, ci în mod frecvent găsim „soluţionarea" acestor antinomii prin *conciliere*, prin ambiguitatea intenţionată, prin *ambivalenţă: demonul* nu participă făţiş la lupta împotriva *îngerului*, ci este un fârtat bun al chipului angelic (în sens larg, nu neapărat în sens bogomilic); *tiranul* (etimologic) este un spirit supe-

---

[12] Irina Andone, *„Farmec dureros". Poetica eminesciană a contrariilor*, Editura Cronica, Iaşi, 2002, p. 44-45.

rior, pătruns de compasiune; *umbrele* nu ocultează *lumina de lună*, de pildă, ci îi sporesc frumuseţea şi taina, cum ar spune Blaga; iar *iubita*/*iubirea* nu trebuie văzută exclusiv din perspectivă misogină, ea este un eter subtil, între cosmos şi mundan. *Lumina* însăşi întruchipează o devenire (vezi *La Steaua*), deoarece provine din clarul de lună, din haloul solar şi din strălucirea stelelor. Pe de altă parte, este de fapt lumina interioară a omului, limita vizibilă a unor valori sufleteşti, percepând în mod desăvârşit mişcarea proprie universului. De altminteri, iubirea este pentru poet o lumină inefabilă, a genezei reînnoite, şi izvor neîntrerupt de înălţări şi căderi.

Geea, zeiţa căreia, în tradiţia sacră, îi este sacrificat totul, încetează să mai fie, la Eminescu, o astfel de entitate şi devine un simbol unificator, integrator al tuturor elementelor şi fiinţelor zămislite din ea, oarecum în sensul veterotestamentar. Altădată, distrugerea şi re-construirea consecutivă a lumilor se numea *ek-pyrosis*. În textele eminesciene, reprezentările apocaliptice sunt contrabalansate de viziunile referitoare la resurecţia naturii. La început devoratoare a tuturor fiinţelor vii, *muma-pământ* se preschimbă în născătoarea multiplelor forme de viaţă care iau, pe rând, chipul arborilor, al muntelui, al insectelor, al florilor, al *pulberei*, în cele din urmă, mântuitoare („Peste toate o lopată de ţărână se depune”). În alt context, *iarba*, cea mai intim legată de *pământ*, apare emblematic în versurile „Ci trăieşte, chinuieşte / Şi de toate pătimeşte / Ş-ai s-auzi cum iarba creşte” – aici, expresiile sentenţioase de rezonanţă folclorică, transpuse în versuri culte, desfăşoară o viziune multiplă, aşa cum se întâmplă, la modul condensat, în micropoemele de sorginte japoneză, de exemplu. Ele pot fi înţelese în cel puţin trei feluri: mai întâi de toate, exprimă o legătură aproape cauzală între trăirea obişnuită a grijilor vieţii şi acutizarea lor, care duce la trăirea ulterioară compensatorie şi cu intensitate a lucrurilor frumoase (*ş-ai s-auzi cum iarba creşte*); pe de altă parte, există un paralelism între suferinţa omului şi, antinomic, *indiferenţa* naturii, ori, dacă există vreo legătură între cele două, natura empatizând oarecum cu omul, şi în special la Eminescu, dându-i alinare; în cele din urmă, tripla subliniere a termenilor care se aplică la *viaţă* – *vieţuire*

(*a trăi*, *a chinui*, *a pătimi*) creează o repetiție semantică progresivă şi, încă o dată, întărirea ideii de *deşertăciune*, al cărei efect este inevitabil, pieirea omului, toate încadrate într-o splendidă imagine eufemistică, ambivalentă, a morții ca repaos contemplativ, făcând aluzie la simbolica din *Ecclesiast*, la care poetul trimite direct în alte locuri.

Deci tiparul de gândire invocat, *carpe diem*, nu poate fi echilibrat decât de către cealaltă paradigmă, *vanitas vanitatem*, devenind deodată şi paradoxal, echivalente. Vasile Rusu afirmă: „Măsură a spațiului şi a timpului, iarba înseamnă, deci, şi o măsură a vieții, călătoria ei încununându-se într-un motiv literar de mare adâncime simbolică”[13]. Cele trei versuri sunt *Ecclesiastul* nostru eminescian, în ton minor, însă de aleasă pătrundere şi de mare încărcătură ideatică şi emoțională. Dincolo de faptul că *pământul/lutul*, ca tipar primordial luat în sine putând îngloba toate celelalte trei elemente (apa, aerul, focul), semnifică mai ales locul de origine şi, în aceeaşi măsură, de odihnă al *omului*, încununarea creației divine, pulbere asupra căreia s-a pogorât duhul: „Toate-s praf… lumea-i cum este… şi ca dânsa suntem noi”. Mai adaugă Corin Braga în „Observator cultural” (în numărul 578 din 10 iunie 2011) următoarele lucruri pe care le parafrazăm: fragmente, meteoriți, asteroizi, rămăşițe de scene, imagini, simboluri, miteme – toate acestea alcătuiesc un nor figurativ ce copleşesc amintirea astrului arhetipal. În gândirea artistică eminesciană, *pământul*, corp ceresc, face parte el însuşi dintr-un sistem mai amplu, dintr-un fel de constelație supremă şi, în acelaşi timp poate fi văzut la modul microscopic, prin relativizarea dimensiunilor, ca mărgăritar albastru în ochii sărmanului Dionis. *Din pământ toate, în pământ toate*. Această apoftegmă extrem de simplă consolidează ideea că pământul este chintesența tuturor lucrurilor, căci închide în el lumina, include aerul, adăposteşte focul, şi este un *locus amoenitas*, un loc al repaosului binecuvântat.

Din toate aceste lucruri de până acum, ceea ce se impune ca o evidență este tocmai clasicitatea acestor *tipare – anarhe-*

---

[13] Vasile Rusu, *Eminescu - Motivele vegetale şi faunistice*, Editura Junimea, Iaşi, 2000, p. 91

tipuri, în perfect acord cu geniul paradoxal, cu propensiunea către înțelegerea sintetică a contrariilor, şi alunecarea permanentă către *anarhetipal*, după cum am observat, deci deschiderea clară către modernitate a acestor paradigme, deoarece *anarhetipul* însuşi are şi un conținut constructiv, un mod de existență autonom. Aşadar, „operele care se comportă arhetipic sunt opere care secretează, la un nivel transcendent poate față de suprafața ficțiunii, un sens unificator, un scenariu explicativ", iar „o operă anarhetipală evită, la fiecare nouă articulație, scena sau imaginea care *ar face sens* cu cea anterioară şi alege o articulație imprevizibilă"[14]. Dacă termenul de *ambivalență* se referă la o dublă deschidere, atât către trecut, cât şi spre viitor, trecând prin tradiție către modernitate, înseamnă că aceste tipare posedă nenumărate forme identificabile în operele mai multor scriitori, pe parcursul timpului, perfect analizabile.

Forme ale „degradării" anarhetipale eminesciene, nu neapărat la modul peiorativ, se regăsesc, în afară de scrierile arhi-cunoscute ale lui T. Arghezi, I. Barbu, L. Blaga, şi la scriitori mai recenți precum Cezar Ivănescu şi Ioanid Romanescu. Despre primul se afirmă următoarele: „Ultim reprezentant al unei istorii ilustre, poetul contemplă cu spaimă, dar şi cu un patetism ce disimulează satisfacția metafizică a martiriului, dizolvarea propriei creații şi identități în oceanul de vorbe rostite de „străina gură" eminesciană, asimilată tradiției"[15]. Rămăşițe ale dicțiunii eminesciene se pot afla în versuri din *Sutrele muțeniei*, precum „! Muri-vei precum ai trăit / delirând – sângerând – lăcrimând / agonic şi fericit… / sălbatic ca Fiara, / ca Îngerul, blând !" (*Sutra III*), datorate reducției la esențial a versurilor din *Odă (în metru antic)* şi cultivării dualității *fiară – înger*, iar la nivel gramatical, apetenței pentru gerunzii. Chiar şi atunci când se adresează direct divinității, C. Ivănescu împrumută până la un punct modelul invocării Demiurgului, ca mai apoi să îl „deturneze" brusc spre termenii

---

[14] Corin Braga, *Anarhetipul şi sfârşitul postmodernității*, „Observator cultural", 22 aprilie 2003, nr. 165-166.

[15] *** *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. II, E-K, p. 174.

insolitării anarhetipice: „! Priveşte-mă, Tu, Doamne, / şi-o-moară-mă, de vrei, / Tu care vecinic viaţa / ne-o dai şi n-o mai iei !” (*Sutra V*). Există aici ceva din rostirea lui P. Creţia, din prefaţa la volumul respectiv: „*euchronia* este timpul sacru al marilor împliniri, sacru în sensul în care Eminescu numea sfinte câteva, nu multe, dar esenţiale entităţi din universul fiinţei şi al pătimirii”, *euchronie* în care criticul îl încadra şi pe poetul de faţă. În *Sutra VII* asistăm la o hibridizare pozitivă între unele reminiscenţe din *Numai poetul*, pe de o parte, şi de alta stihuri din „cartea” inclusă în *Scrisoarea III*, şi alte resturi de „moloz” eminescian, aproape neidentificabile: „! Şi mâna mea / care / acuma scrie / ca Păsărea / veni-ţi-Va-n / preajmă Ţie, / şi / viersul meu / pe care-l scrie mâna / ca Luna / va lumina / de-l va cetire Faţa Ta Stăpâna !”. Singurele lucruri imputabile sunt sonoritatea uşor căznită, deşi intenţia primă fusese admirabilă (*veni-ţi-va-n*), precum şi forma arhaizantă a verbului *cetire*. În altă ordine de idei, falsul misoginism de care a fost acuzat Eminescu de către critici se găseşte vindecat la Cezar Ivănescu în *Sutra VII (Saba)*, în care cuvintele „tari” adresate femeii oferă *katharsis*-ul căutat de poet: „! pe tine cine mi te-a dat? / cum mâna-mi plimb / pe coapsa-ţi fină / adormi şi dormi cu mine-n pat… / pari o căţea, eşti o Regină !” Mai mult, spre deosebire de „original” (*Scrisoarea V*, de pildă), aici există o uşoară învinovăţire a divinităţii, eufemizată desigur, aproape resemnată – „pe tine cine mi te-a dat?”. *Sutra X* conţine puternice reverberaţii eminesciene – „plutire-oi către Tine, / Tu, Doamne, cel mai lin, / când Tu cobori în mine / plutind la Tine vin… // dormire-oi întru Tine, / Copil Divin? sau dorm? / gătit de Răstignire / şi obosit enorm”, iar obsesia luminii prezintă aceleaşi coordonate la cei doi scriitori – vezi *Sutra XV*, *a Clarei*. Alte versuri, precum următoarele – „! ca în copilărie – aud în somn / o melodie, o transcrie / Moartea / pe portative mari / de borangic / şi-o descifrează-ncet, cu buze fine (…)” (*Sutra XX*), şi concluzia, aproape inevitabilă „nu mă trezi, că ţeasta mi-i zdrobită” conţin, precum o hârtie translucidă, un scenariu mai grav decât cel vechi: „Ah, organele-s sfărmate şi maestrul e nebun”. În schimb, *Sutra XXI* se referă la Elena din Troia şi la robii frumuseţii eterne, la *kaloduli*,

cum au fost şi Eminescu, şi C. Ivănescu, închinători ai *iubirii*, desigur, ca în *Sutra XXIII*, unde întâlnim, dincolo de mesajul propriu-zis, derivate din lexicul eminescian, precum *a îngerí*, expresii ca *pururea icoana ta*, *aprind noaptea candelá*, care duc cu gândul la „prețioasele” romanțe eminesciene (unii le numesc chiar „jenante”, cum le consideră în mod exagerat N. Manolescu în *Istoria* sa *critică*). Idealul femeii voit intangibile este oglindit, în cele din urmă, tot în *Sutra XXIII:* „te iubesc / dar nu te-nlănțui // […] îngeresc / şi-n ceruri dănțui / şi în Lume te colind !”.

Cât despre Ioanid Romanescu, acesta nu este o „maimuță versificatoare”, cum spun postmodernii (Philip Sidney), ci un poet cu aplecare atât către modele, cât şi un valorizator al anarhetipurilor. „Dinamica ofensivă-defensivă nu e o stare nouă în evoluția poeziei, care să țină de modernitate ori de post-modernitate: e de ajuns să ne gândim la Eminescu şi contemporanii lui, ori la Arghezi, la Avangardă şi la cei trei B (Blaga, Bacovia, Barbu) din perioada interbelică”, mai consideră Ioan Holban. Poetul preia „efemerul val” de la M. Eminescu şi îl transpune artistic astfel: „Cum atingându-te, Lali, / devine totul boreal / şi întunericul din zi / se mută-n *efemerul val*, // […] se mai salvează un Narcís, / mai creşte-o depărtare-n bord – / tu eşti lumina din lagună” (*Tu eşti lumina din lagună*), preferând o viziune nouă, un Narcis mântuit. „Presiunea luminii” este la fel de puternică la acest scriitor, la fel şi obsesia hiperboreală: „Cu ochii întorşi caut nordul obiectelor – / fiece atingere un trunchi prea fragil / vai mie fericitul înger / natura pietrei înseşi mă doare”. Ochiul *din-lăuntru*, paradigmă eminesciană, acutizează sensibilitatea poetului, noul Orfeu, iar „piatra prăvălită” rămâne astfel, într-o reacție de respingere a lucrurilor din afară. Deasupra tuturor stă *fericitul înger*; „stau în centrul meu, fiece rază e o lespede”, pe când capul poetului este „o groapă fără margini / prin care vântul împrăştie cenuşa” (*Plecat sunt de mult din Abdera*). Cât despre vis, „cad pumnii stelelor şi vine noaptea / şi e acelaşi visul, de neînlocuit”; într-un imaginar mai „agresiv”, la I. Romanescu se ascunde totuşi perspectiva *visului* ca punct de reper, far călăuzitor pentru Poet. *Când lacrima*

scutură floarea este o *Odă* prescurtată – „pentru că singurătatea mea e mult mai înaltă / decât trupul meu, / asupra noastră lacrima ei cade”.

Vom încheia aici succintele noastre analize ilustrative din poeții (post)moderni Cezar Ivănescu şi Ioanid Romanescu, lăsând deschis interpretării poemul *Lo stesso tempo* (al celui de-al doilea), având puternic substrat eminescian: „Începi să ai asemănare / cu tine însuți cel pe care / l-ai fi închipuit – se pare / în lumea lor devoratoare // dar să ajungi să-i semeni foarte / e un spăimântător *departe* – primeşti repaosul în moarte / până când vine o Astarte”. În sfârşit, anarhetipul nu poate fi decât un animal cultural nevertebrat, sau cu un schelet atipic, care pare monstruos pentru cei obişnuiți cu fauna vertebrată (cu arhetipurile), însă posedă virtuți şi posibilități mai largi, nebănuite de poeticile curente, şi care depăşeşte logica de tip cosmoidal. A realiza însă „disecția” completă a acestui *octopus* aflat încă în largul marii mulțimi a scrierilor literare, inclusiv a celor eminesciene, rămâne de fapt la latitudinea Timpului, cel mai redutabil dintre criticii literari…

Bibliografie

Irina Andone, *„Farmec dureros”. Poetica eminesciană a contrariilor*, Editura Cronica, Iaşi, 2002

Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999

Corin Braga, *Anarhetipul şi sfârşitul postmodernității*, „Observator cultural”, 2003, nr. 165-166

Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, Iaşi, 2006

Mircea Braga, *Măştile căutării de sine*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008

C. Ciopraga, *Poezia lui Mihai Eminescu. Arhetipuri şi metafore fundamentale*, Junimea, Iaşi, 1999

*** *Dicționarul General al Literaturii Române*, vol. II, E-K, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2005

Mircea Eliade, *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri. Mituri, vise şi mistere*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1981

Cezar Ivănescu, *Sutrele muțeniei*, Editura Princeps, Iaşi, 1994

Edgar Papu, *Din clasicii noştri*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977
Ioanid Romanescu, *Paradisul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1996
Vasile Rusu, *Eminescu. Motivele vegetale şi faunistice*, Editura Junimea, Iaşi, 2000

Abstract

Considering the term *pattern*, or *archetype*, in an aesthetic manner, meaning artistic matrix, a construction generally stable, also presenting opportunities to modify the included (literary) structures, and reaching the *anarchetype*, a fragmentarist derivative of the first one, we try to re-dimmensionate in a certain way Eminescu's creation, finally. Thus, those paradygms known as being 'classical' generate, for example, in (post)modernism a series of "mechanisms" around whom another models structurate (themselves), this time anarchetypal ones. So that, newest/ recent authors like Cezar Ivănescu or Ioanid Romanescu assume some patterns from Eminescu's writings, turn them in an original way and transform them, through the metaphorism, in personal patterns (like in the volumes *The Silence Sutras* and the *Paradise*), and the examples could continue.

Mit şi antimit în poemul *Cugetările Sărmanului Dionis*

Traian DIACONESCU

Poemul *Cugetările sărmanului Dionis*[1] reprezintă o deconstrucție a mitului romantic al poetului sărac şi fatalmente nefericit.

Acest poem face parte din nuvela filozofică *Sărmanul Dionis*, citită la Societatea „Junimea" la 1 septembrie 1872. În ciuda obiecțiilor raționaliste ale membrilor Junimii, nuvela a fost tipărită în revista „Convorbiri literare" la data de 1 decembrie 1872. Maiorescu, spre deosebire de contemporanii săi, consideră această creație a tânărului Eminescu, student la Viena, o capodoperă.

Eroul acestei nuvele, Dionis, este un tînăr student orfan, chinuit de teoria relativității. Această doctrină susține că lucrurile nu au dimensiuni absolute, timpul şi spațiul nu sunt lucruri în sine, că lumea este un produs al sufletului nostru şi că noi am putea coordona fenomenele lumii. Trăieşte într-o sărăcie pitorească, într-o odaie luminată de o lumînare înfiptă în gîtul unui clondir, cu un surtuc ponosit, ironizat de oameni, stăpînind însă mizeria prin spirit şi fantezie poetică. Iată cum ni-l prezintă poetul: „În lungile şi friguroasele nopți de iarnă, crede cineva că el, redus până la culmea mizeriei, devenea trist? Aşa era elementul său. O lume întreagă de închipuiri umoristice îi umplea creierii, care mai de care mai bizară şi mai cu neputință. El băga de seamă că gîndurile lui se transformau adesea în şiruri ritmice; în vorbe ritmate şi atunci nu

[1] Precizăm că am reprodus textul acestui poem după ediția D. Murăraşu, Mihai Eminescu, *Poezii*, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 213-221.

mai rezista de a scrie pe hârtie – garafa goală era în stare de a-l umple de cugete melancolice”[2].

După acest sugestiv portret în care sărăcia şi creaţia înfloresc într-o imagine romantică urmează poemul *Cugetările sărmanului Dionis* care este structurat în trei părţi pe care le vom numi *prolog*, *parte mediană*, *epilog*.

I. *Prologul* este alcătuit din primele trei strofe. Aici, poetul reflectă oximoronic, în ton parodic şi autoironic, sărăcia dezolantă: „Ah! garafa pîntecoasa doar de sfeşnic mai e bună! / şi mucoasa lumînare sfîrîind săul şi-l arde. / şi-n această sărăcie, te inspiră, cîntă barde, / Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună. / Un regat pentr-o ţigară, s-umplu norii de zăpadă / Cu himere!… Dar de unde? Scîrţîie de vînt fereasta, / În pod miaună motanii, la curcani vînătă-i creasta / şi cu pasuri melancolici meditînd umblă-n ogradă. / Uh! ce frig… îmi văd suflarea, şi căciula cea de oaie / Pe urechi am tras-o zdravăn, iar de coate nici că-mi pasă, / Ca ţiganul, care bagă degetul prin rara casă / De năvod, cu-a mele coate eu cerc vremea de se-nmoaie.”

II. În partea mediană a poemului, Eminescu dă curs fanteziei sale romantice. Chinuit de sărăcie şi ger, ar dori să fie, mai întîi, un şoarece. Apărat de blană şi hrănindu-se cu cărţi vechi, ar putea să înfrunte gerul şi foamea şi ar trăi comod în odaia cu pînze de păianjeni pe pereţi, cu roiuri de ploşniţe pe mindir şi cu pureci flămînzi: „Cum nu sunt un şoarec, Doamne, măcar totuşi are blană, / Mi-aş mânca cărţile mele, nici că mi-ar păsa de ger… / Mi-ar părea superbă, dulce o bucată din Homer, / Un palat, borta-n perete şi nevasta – o icoană. / Pe pereţi cu colb, pe podul cu lungi pânze de painjen / Roiesc ploşniţele[3] roşii, de ţi-i drag să te-uiţi la ele! / Greu

[2] Cf. Mihai Eminescu, *Proză*, ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc. Prefaţă de Eugen Simion, Bucureşti, Litera, 2010.

[3] Referiri ironice similare într-o scrisoare a lui Eminescu către Slavici, prin care poetul îi cerea bani să vină de la Viena la Bucureşti: „Am bagaje: cărţi, manuscripte, ciubote vechi, lăzi cu şoareci şi molii, populate pe la încheieturi cu deosebite naţionalităţi de ploşniţe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere, «mobilă» în sens larg al cuvîntului” (cf. Mihai Eminescu, *Opera politică*, vol. I ediţie I. Creţu, Bucureşti, Cugetarea, 1941, p. 11).

li-i de mindir de paie, şi apoi din biata-mi piele / Nici că au ce să mai sugă. Într-un roi mai de un stânjen / Au ieşit la promenadă – ce petrecere gentilă! / Ploşnița ceea-i bătrână, cuvios în mers păşeşte; / Cela-i cavaler… e iute… oare ştie franțuzeşte? / Cea ce-ncunjură mulțimea i-o romantică copilă. / Bruh! mi-i frig. Iată, pe mînă, cum codeşte-un negru purec; / Să-mi moi degetul în gură, am să-l prind, ba las', săracul! / Pripăşit la vreo femeie, ştiu că ar vedea pe dracul, / Dară eu – ce-mi pasă mie – bietul «ins!» la ce să-l purec?"

Observăm că pactul prezintă tot oximoronic, parodic, autoironic, sărăcia în care trăieşte printre păianjeni, ploşnițe şi pureci, iar spiritul său critic urcă de la umor la satiră şi la ironii şi autoironii rafinate.

Fantezia poetului instituie, apoi, un dialog amical cu motanul blazat şi, presupunînd un stat al mîțelor, se închipuie, în lumea felinelor, ca poet, filozof şi preot. Într-o versiune din manuscris există şi ipoteza de pisică-medic care cercetează craniul unui geniu, anume fosforul care secretă gînduri (v. Perpessicius, I, p 332 v. 80). În aceste ipostaze profesionale, Dionis ar face ceea ce face în societatea umană. Ca poet, ar scrie ode, tragedii sau elegii, ca filozof ar ține prelegeri populare şi ar învăța mîțele „că lumea vis e – un vis searbăd de motan", iar ca preot, ar predica dogma creației prin asemănare cu Domnul şi ar blama cotoii care nu țin postul cel mare şi ar împroşca pe ateii care nu cred în tabla legii şi nici într-un Dumnezeu invizibil: „De-ar fi-n lume numai mîțe, tot poet aş fi? Totuna; / Mieunînd în ode nalte, tragic miorlăind – un Garrick[4], / Ziua tologit în soare, pândind cozile de şoarec, / Noaptea-n pod, cerdac şi streşini heinizînd duios la lună. / Filosof de-aş fi – simțirea-mi ar fi vecinic la aman! / În prelegeri populare idealele le apăr / Şi junimei generoase, domnişoarele ce scapăr, / Le arăt că lumea vis e – un vis sarbăd de motan. / Sau ca popă colo-n templul, închinat ființei, care /

[4] David Garrick (1717-1779) este un actor genial al pieselor lui Shakespeare. Numele acestui actor, menționat de Byron în relație cu rolul regelui Lear, apare şi în mss. lui Eminescu, în traducerea lucrării lui Th. Rötscher, *Arta reprezentării dramatice:* „efectele lui Garric, inteligența înrudită cu Shakespeare" reprezintă „adecvarea absolută" la rolul dramatic.

După chip ş-asemănare a creat mîțescul neam, / Aş striga: o, motănime! motănime! Vai… Haram / De-al tău suflet, motănime, nepostind postul cel mare[5]. / Ah! Sunt printre voi de-aceia care nu cred tabla legii, / Firea mai presus de fire, mintea mai presus de minte, / Ce destinul motănimei îl desfăşură-nainte! / Ah! atei, nu tem ei iadul ş-a lui Duhuri – liliecii / Anathema sit! Să-l scuipe oricare motan de treabă, / Nu vedeți ce-nțelepciune e-n făptura voastră chiară? / O, motani fără de suflet! La zgîriet el v-a dat gheară / Şi la tors v-a dat mustețe, vreți să-l pipăiți cu laba?[6]"

În toate aceste versuri, Eminescu parodiază, sub aparențe amuzante, convenții ale societății umane, propagînd, în ultima instanță, filozofia relativistă care luminează întreaga nuvelă din care face parte acest poem. Poetul îşi ironizează, pînă la un punct, propria filozofie. Parodia nu este un *ludus* frivol, ci are o semnificație adîncă. Lumea felinelor este un semn alegoric. Eminescu, coborînd în societatea felinelor, denunță, ca poet, formele convenționale ale poeziei, ca filozof, iluzia universală a lumii, iar ca preot, predică aceeaşi dogmă, aceleaşi rituri ca în societatea umană. Aceste ipostaze sunt, neîndoielnic, comice, dar rîsul este un rîs amar, tragic, căci Dionis este un actor în comedia vieții, schimbînd roluri diferite – poet, filozof, preot – sub care recunoaştem oameni din viața cotidiană.

Dacă cercetăm comparativ poemul tipărit cu variantele din manuscris (v. Perpessicius I p. 332, ms. 2290, 62-64, 2284, 17v-19v), observăm că acestea din urmă reflectă ipostaze din viața sa personală. Detaliile din manuscris nu sunt ludice, ci tragice, fapt care atestă saltul poetului de la particular la general, purificarea meditației de detalii intime, iluminarea acesteia prin umor şi ironie, aşadar, detaşarea de „pesimismul primar" dominant în variantele din manuscris.

III. Epilogul acestui poem, alcătuit din două strofe conține o invocare a somnului şi a morții între care poetul nu pune semnul diferențierii, căci mediul sărăciei în care trăieşte şi poezia aducătoare de sărăcie echivalează, în ultima instanță,

---

[5] Parodia unei replici din cazaniile, rostite patetic, la Postul cel Mare.

[6] Ironizare a teoriei finalității organelor dăruite ființelor de divinitate.

cu destinul nefericit al poetului în cetate: „Ii! că în clondir se stinge căpeţelul de lumină! / Moşule, mergi de te culcă, nu vezi că s-a-ntunecat? / Să visăm favori şi aur, tu-n cotlon şi eu în pat. / De-aş putea să dorm încaltea. – Somn, a gândului odină, / O, acopere fiinţa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn – ori vino moarte. Pentru mine e totuna: / De-oi petrece-ncă cu mâţe şi cu pureci şi cu luna, / Or de nu – cui ce-i aduce? – Poezie – sărăcïe!”

Meditaţia din acest final de poem, dominată de resemnare în faţa morţii, nu distonează, cum consideră Alain Guillermou, cu atitudinea poetului din primele părţi ale poemului, în care face haz de necaz. Dionis invocă somnul cu rol terapeutic, pentru a visa „favori şi aur” şi pentru a-i aduce „a gîndului odină” şi „mută armonie”. Identificarea somnului cu moartea semnifică un tragic asumat, dar nu osînditor, ci catartic, liberator. Eroul în această ipostază sceptică nu se tînguie şi nu se revoltă, ci acceptă, parodic, condiţia antică şi socială a poetului. Eminescu are o forţă filozofică uriaşă, reflectînd ludic cele mai grave probleme ale existenţei, printre care sărăcia, poezia şi moartea. Întîlnim aici, într-adevăr, o „victorie a poetului faţă de pesimismul său primar”. Exegetul francez are însă altă opinie: „Dacă formula poezie-sărăcie aminteşte de plîngerea romantică pentru destinul nefericit rezervat poetului în cetate, cupletul final nu se leagă direct de meditaţia precedentă”, căci „această acceptare resemnată a morţii nu se explică prin sărăcia totală de care suferă Dionis”[7]. Pentru înţelegerea complexă a relaţiei romantice dintre sărăcie, poezie şi moarte trebuie să disociem concepţia eminesciană despre viaţă, la nivel teoretic şi pragmatic. În prima ipostază, influenţată de Schopenhauer, este pesimistă, dar la nivel pragmatic, reflectînd natura şi erosul, este totdeauna stenică. Aceste ipostaze se completează parodic în acest poem care deconstruieşte mitul romantic al poetului sărac şi damnat social.

Mijloacele de expresie eminesciene reflectă o arhitectură rafinată şi originală. Compoziţia ordonată îmbină micro-

[7] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iaşi, Junimea, 1977, p. 112.

structuri literare şi metaliterare – epice, lirice şi dramatice – iar parodia, sprijinită pe ironie şi autoironie, cu tonalități comice variate, urcă de la umor la satiră, apasă pe autoironii. Oximoronul luminează chiar titlul poemului. Dionysos, ca şi Apollo, zei emblematici în mitología greacă, deveniseră, prin studiile lui Nietzsche, simboluri ale unor moduri de existență antinomice. Coborîrea lui Dionysos din lumea celestă în lumea umilă a eroului eminescian anunță însă demitizarea, proces specific acestui poem ludic.

Privitor la stilul poemului relevăm, mai întîi, bogăția şi vigoarea lexicală, similară cu cea din *Scrisori* sau din poemele sale ludice, unde verva şi parodia strălucesc. Rimele rare – Garrick/şoaric v. 39/39 – ornic-vornic v. 30/31 – girafe/ paragrafe v. 74/75 cuvinte noi – heinizând v. 40, termeni latini – Anathema sit v. 53 şi termeni francezi – Rendez-vous v. 36, termeni populari – garafa v. 1, găvăuna v. 36, clondir v. 57, toate dau savoare şi lumină în contrast cu tonul amar şi desperat al poemului. Prin forța imaginației şi a expresivității artistice, poetul transcende aria mimetică şi anticipă forme poetice moderne.

Eminescu substituie ordinea lumii cu ordinea visului[8], ironic şi autoironic, conferindu-i o funcție compensatorie. Dionis evadează din timpul istoric în timpul numenal unde rîsul are rol de recuperare a unui paradis pierdut. În fața suferinței umane, propune ca remediu înălțarea în lumea spiritului şi a fanteziei. Parodia din acest poem demitizează convenții sociale şi reprezintă o formă de protest indirect, complementară pamfletului critic din poemele sale ulterioare, ca *Împărat şi proletar* sau ciclul *Scrisorilor*.

În concepția lui Eminescu despre lume, influențată de Schopenhauer, suferința este un principiu cosmic, iar pesimismul de ordin filozofic nu întunecă dragostea sa de lume şi de natură. Iubirea față de frumusețile lumii transpare în critica parodică a răului social oglindit în poemul *Cugetările sărmanului Dionis*. Polaritatea relativ-absolut este un *axis mundi* pe care omul urcă sau coboară într-un proces dureros.

---

[8] Lucrare de referință: Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Univers, 1970.

Poemul *Împărat şi proletar*, scris sub influenţa Comunei din Paris, reflectă un tribun care proclamă demolarea şi reconstrucţia socială. Dar în finalul aceluiaşi poem, întruchipînd idei filozofice din opera lui Schopenhauer, ajunge la convingerea că prefacerile sociale nu schimbă substanţa antropologică. În versul antologic „Căci vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”, visul este echivalat cu viaţa şi viaţa cu o „eternă alergare” cu sens nedescifrat.

Relaţia vis-viaţă în poezia lui Eminescu are lumini ca la Calderón de la Barca, dar şi umbre ca în filosofía lui Schopenhauer. Pentru Dionis, visul înseamnă înălţare peste tragic, cu rol catarctic, liberator. Invocă somnul ca să viseze „favori şi aur”, dar şi să-i aducă „mută armonie”, căci somnul, ca şi moartea, îi conferă, în ultima instanţă, libertate metafizică. Eroul rîde de propria condiţie, dar şi de condiţia lumii caduce pe care n-o poate „drege”. Tragicul, prin ironie şi autoironie, devine comic. Ironia este un antidot al decepţiei. Omul este o „marionetă veselă” în drum spre moarte. Umorul[9] este solidar şi complice cu victima. Eminescu transfigurează, deseori, cu compasiune, spectacolul social care are legi şi istorie obscură. Fantezia poetului sublimează pluralitatea existenţei într-un univers imaginar ludic[10] cu deschidere spre concepte metafizice şi mijloace de expresie noi.

În urma acestei scurte analize literare, desprindem cîteva repere concluzive:

1. Poemul *Cugetările sărmanului Dionis* este un poem ludic care parodiază mitul romantic al poetului sărac şi fatalmente nefericit.

---

[9] Pentru ironie, v. Vladimir Jankélévitch, *Ironia*, Cluj, Dacia, 1994, iar pentru umor, v. Val. Panaitescu, *Humorul. Sinteză istorică-teoretică*, vol. I-II, Iaşi, Polirom, 2003. Util pentru înţelegerea statului ironiei şi umorului în societate este volumul lui Auguste Haury, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, Leiden, E. J. Brill, 1955.

[10] Referinţe pertinente despre creaţiile ludice din opera lui Eminescu întîlnim în lucrările de doctorat recente, redactate de Claudiu T. Arieşan, *Geneza comicului în cultura română*, Timişoara, Excelsior Art, 2010, p. 424-440 şi de Sebastian Drăgulănescu, *Strategii ale comicului în creaţia lui Eminescu*, Iaşi, Universitatea „Al. I. Cuza” (sub tipar).

2. Structura poemului este tripartită, ascendentă, înălțîndu-se de la particular la general şi de la relativ la absolut.
3. Antinomia mit şi antimit dezvăluie o arhitectură complexă, oximoronică, autoironică.
4. Mijloacele de expresie ale poemului, literare şi metaliterare, au funcție ambivalentă, ludică şi tragică, urcă de la umor la satiră, şi sunt luminate de o ironie care, simultan, distruge şi construieşte.
5. Poemul *Cugetările sărmanului Dionis* este un poem carnavalic, bazat pe *phantasia*, nu pe *mimesis*, atestînd un salt al limbajului poetic românesc de la clasic la modern.

Acest poem ludic opune ordinii lumii reale ordinea unei lumi imaginare, eului empiric eul poetic romantic. Are un orizont filozofic şi o expresie artistică rar întîlnită în literatura europeană şi reflectă, în ultima instanță, vocația şi inteligența artistică a unui creator genial.

Résumé

Le poème *Cugetările sărmanului Dionis* est un poème ludique qui parodie le mythe romantique du poète pauvre et malheureux. La structure du poème est tripartite, grandissant du particulier au général et à l'absolu. Antinomie mythe et anti-mythe révèle une architecture complexe, oxymoronique, auto-ironique.

Eminescu şi intrarea în REM

Adina-Maria POPA
(llr_popa@yahoo.com)

REM-ul la Cărtărescu şi la Eminescu

Punerea în relaţie a operelor celor doi scriitori, cu aplicaţie restrânsă în această lucrare la două specii literare diferite, e un demers de reflectare a acestora, de stabilire a dimensiunilor tentaculare ale operei eminesciene, pe de-o parte, şi ale operei cărtăresciene, pe de alta. Tentacular atât în sensul capacităţii de difuziune, de extindere în spaţiu şi timp a unei opere devenite clasice, de unde şi contemporaneitatea atât de discutată şi de discutabilă, totuşi, în ultima vreme a autorului canonic Eminescu, cât şi în sensul totalizant, al obsesiei cărtăresciene a *Totului* (Cărtărescu procedează în text întocmai ca fiinţa cu degete tentaculare imaginată de el în nuvela *Arhitectul* şi care va fi transpusă şi în romanul *Orbitor*). La Eminescu, gândire acaparantă, la Cărtărescu, senzitivitate – „gândire care gândeşte, dar nu în termenii gândirii, ci ai nimicului abisal care o-nconjoară, de parcă întreaga catedrală pulsatilă (…) n-ar fi decât un minuscul defect al nimicului dimprejur, o imperfecţiune a morţii fără cusur ce umple tot vidul, o cavitate cu neputinţă de localizat în stânca nopţii fără sfârşit. (…) Aşa încât până la urmă nici Dumnezeu nu-i altceva decât un fantastic organ de simţ deschis în cristalul neantului, la rândul lui organ de simţ pentru un neant mai ascuns."[1] – în jurul ei se organizează totul şi mai ales *Totul*,

---

[1] Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, vol. 2: *Corpul*, Editura Humanitas, Bucureşti, p. 11.

chiar şi „totul-nimic”. Nuvelele par a pregăti naşterea ca dintr-o crisalidă a corpului singur organ de simţ uriaş[2].

Structura fractalică a operei cărtăresciene, prin care partea reflectă întregul, face ca amprenta digitală a autorului să fie în toate textele sale care anticipează parcă *Orbitor*-ul[3], unde această „urmă” se abstractizează, bătăile aripilor fluturelui amprentate vizual (pentru că sunt ochi până şi pe aripile fluturilor) ajungând să definească mai exact modul de construcţie al tramei narative.

Dacă e mai puţin explicit că Mircea Cărtărescu şi Mihai Eminescu sunt spirite afine, existând o predilecţie a lui Mircea Cărtarescu pentru opera eminesciană, revendicarea de la romantism e, însă, asumată declarat. E de ajuns să ne gândim la *Visul chimeric*[4], la înnodarea din cântul al XII-lea al

---

[2] „Iar hiperspaţiul, care-i gândirea, nu-i decât hipertimpul, care e dragostea. Iar hipergândirea, care e totul, nu-i decât hiperiubirea, care-i nimic. Iar totul-nimic, insesizabil, inevitabil, inalterabil, e chiar viaţa mea, pe care-o receptez cu organul de simţ al corpului meu, în apa căreia flutur şi pâlpâi (…)”. *Ibidem*, p. 13.

[3] Nuvelele se oglindesc unele pe altele: femeia de pe Aleea Circului din *Gemenii* e Nana din *REM*, automobilul fără roţi din grădina lui tanti Aura din *REM* şi maşina imobilizată din nuvela *Organistul*, tânărul amant al Nanei şi naratorul Ruletistului. „Povestirea (absentă din volum) ne lasă să înţelegem că toate persoanele, de care va fi vorba mai departe, nu sunt fiinţe reale, există doar în capul lui Mircea Cărtărescu. Acesta, emitentul vocii auctoriale, îi pândeşte în *REM* ca un păianjen pe protagonişti, spre a le suge sângele şi a hrăni astfel cu el ficţiunea literară” (Ovid S. Crohmălniceanu, *În REM*, „Caiete Critice”, vol. I, 1990, p. 6). E de semnalat că *Orbitor* încolţeşte în mintea lui Mircea Cărtărescu încă de pe când scria *Nostalgia:* „Pentru Orbitor, cu câţiva ani înainte de a scrie prima literă, mi-am făcut o cutie pe care am scris «Orbitor». Asta era cu mult înainte de a începe romanul – cam pe când scriam la *Nostalgia*. O cutie în care urma să fişez materiale pentru *Orbitor*. Cutia aceea a rămas întotdeauna goală” (Robert Şerban, *A cincea roată*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004, p. 33).

[4] În noiembrie 2011, la lansarea celei de-a doua ediţii a volumului *Visul chimeric. Subteranele poeziei eminesciene*, în cadrul târgului de carte *Gaudeamus*, Mircea Cărtărescu vorbeşte despre structura sa romantică, declarându-se mai degrabă un postromantic decât un postmodern: „Multă lume mă consideră un scriitor postmodern, eu mai curând mă definesc ca un scriitor postromantic. Dorinţa mea de a cunoaşte lumea prin intermediul poeziei este aceeaşi cu dorinţa lui Eminescu, a lui Novalis, a lui Chamisso, a lui Hoffmann, a lui Nerval şi aşa mai departe, a tuturor poeţilor roman-

Levantul-ui[5] cu poezia eminesciană, ca să ne dăm seama că există un partizanat cu romantismul eminescian al postmodernului Mircea Cărtărescu, dar şi o contagiune a aceluiaşi scriitor în ipostaza sa romantică. Şi poate că nu întâmplător motto-ul grupului de nuvele cuprinse sub titlul *Nostalgia – Mendebilul*, *Gemenii* şi *REM* – este reprezentat de ultimele două strofe din poezia lui Eminescu *Trecut-au anii*, poezie care ar reuni aspecte clasice, romantice şi moderne deopotrivă: „Să smulg un sunet din trecutul vieţii, / Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri / Cu mâna mea în van pe liră lunec; // Pierdut e totu-n zarea tinereţii / Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul creşte-n urma mea… mă-ntunec!”.

Mircea Cărtărescu, în nuvelele sale, descoperă noi valenţe ale visului eminescian. Fiind vorba despre un fond comun al spiritului uman, visul, e greu de spus cum se influenţează scriitorii între ei. Cert este că fiecare reinterpretează şi atribuie valori originale: „«Aşa cum păianjenul, sub influenţa unui drog, nu-şi mai ţese plasa lui perfectă, ci una cu găuri şi bucle dispuse haotic, creatorul lumii noastre (şi, după el, scriitorul) deformează materia, o tulbură sub influenţa vântului nebunesc al inspiraţiei. Legile, schemele, firele rămân aceleaşi, dar alungite, strâmbate. Dantelăria capătă viaţă»”[6]. De aceea, putem vedea în ideea de REM a unui scriitor contemporan o valoare adăugată a visului din opera lui Eminescu. De aseme-

tici, de esenţă romantică […]. Eminescu deci merită să fie discutat în imanenţa sa, dincolo de contextele de toate felurile în care activitatea sa politică, ideile sale uneori nu tocmai frecventabile în privinţa situaţiei politice din vremea lui şi nu numai, l-au plasat. El merită să fie discutat ca un poet, ca un om care a scris proză şi poezie şi care a vrut, prin proză şi prin poezie, să exprime ceva fundamental”. (http://www.youtube.com/watch?v=JDhwQ-n6URY)

[5] „Al XII-lea cânt începe cu o invocaţie ce absoarbe răsunete din Eminescu şi *Protocol*-ul lui Ion Barbu într-o tonalitate de poezie munteană proeminesciană: «Floare-a lumilor, otravă ce distili între petale, …»” (Dumitru Micu, *Istoria literaturii române: de la creaţia populară la postmodernism*, Saeculum I.O., Bucureşti, 2000, p. 418).

[6] Mircea Cărtărescu, *REM*, în *Nostalgia*, Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 217.

nea, în sens invers, în spiritul teoriei lui T.S. Eliot[7], grație REM-ului valorificat de Cărtărescu și a semnificației sale din psihologie – Rapid Eye Movement (mișcare rapidă a ochilor în timpul somnului)[8] – putem înțelege din nou o temă romantică în jurul căreia gravitează creația eminesciană, visul. Conceptul a apărut mult după moartea lui Eminescu, dar manifestările acestui fenomen pe care-l denumește pot fi regăsite în opera sa, fără a fi numite ca atare. În schimb,

---

[7] T.S. Eliot, în eseul *Despre tradiție și talentul personal* (Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, selecție, prefață, traduceri și note: Virgil Nemoianu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1966, p. 221-230) vorbește despre existența unei tradiții vii grație sosirii noutății dinspre prezent spre trecut. Prin aceasta nu se face o ierarhizare a valorilor, ci, mai curând, o modificare a reperelor, o reconsiderare de către contemporani a condiției operei de artă.

[8] „Deși izolat abia în 1953 […] REM există de cel puțin 130 de milioane de ani, dar «din nefericire, visul nu lasă înregistrări fosile»" (Liviu Popoviciu, *Visul. De la medicină, psihanaliză, cultură, filozofie*, Editura Universul, București, 1994, p. 81). Relaționarea dintre vise și faza somnului REM a fost descoperită de Eugene Aserinsky și Nathaniel Kleitman la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Starea de REM (abreviată MRO în română, Mișcare Rapidă a Ochilor) este o fază a somnului (REMS – Rapid Eye Movement Sleep) legată la început strict de activitatea onirică. Pe parcurs, lucrurile au fost nuanțate în urma cercetărilor experimentale. REM-ul mai este numit „somn activat", „somn paradoxal", o „a treia stare de vigilență", un alt „mod biologic de existență" cu totul diferit calitativ de somnul NREM (Non-REM) (*Ibidem*). REM-ul nu este nici somn, nici veghe, iar cercetătorii nu au ignorat faptul că lumea visului, în Upanișadele străvechii Indii, constituie a treia formă de existență. Chiar dacă s-a descoperit că relatări despre vise există și în cursul somnului lent, trebuie reținut că somnul REM nu se confundă cu somnul obișnuit, care reprezintă o veritabilă stare de odihnă și că în perioadele de somn REM se petrece o mentație de somn care are caracteristici veritabile de vis. În REM avem o mentație perceptuală, pe când în NREM o mentație conceptuală. „În stadiile de somn REM gândirea alunecă în imagerie, devine perceptual halucinatorie" (*Ibidem*, p. 76). În somnul REM „SNC se comportă ca și cum ar reacționa în fața ambianței într-o stare particulară, mai apropiată de starea de veghe". Și „…în cursul perioadelor de *somn REM cu vis* (s.n.) se petrec în creier intense procese biochimice, care contribuie la transferul informațiilor de pe ariile perceptive ale memoriei de scurtă durată pe memoria de lungă durată" (*Ibidem*, p. 134). Termenul de „somn profund" pentru a desemna această stare a somnului este, astăzi, într-o anumită perspectivă, perimat și inacceptabil.

Cărtărescu face din R.E.M. / *REM* un laitmotiv, dar frecvența utilizării termenului nu aduce nicio lămurire în planul manifestărilor, iar *REM* nu se rezumă doar la termenul din psihologie, după cum vom vedea.

(Re)lectura inversă propusă, în virtutea ideii că prezentul contribuie la configurarea trecutului, pune în evidență în principal aspectele comune, adică activitatea onirică intensă şi, în ciuda diferenței de specie literară analizată (poezie, pe de-o parte, şi nuvelă, pe de alta), prezența principiului poetic la ambii scriitori.

Somnul şi ochii iubitei

Mărturia lui Eminescu din *Fragmentarium* referitoare la somn: „Ah, ce dulce-i moartea […] Cui nu-i place să doarmă – să doarmă, cald, adânc, fără visuri, cari neliniştesc sufletul…”[9] ar trebui privită în lumina rezultatelor cercetărilor despre somn şi vis, pentru că „fără visuri” nu înseamnă şi fără vise. Deşi linia de forță a acestui citat ar putea-o reprezenta, la prima vedere, echivalarea somnului cu moartea, ea este, însă, doar o axă la capătul unei dimensiuni lirice: somnul. Edgar Papu, numindu-l pe Eminescu unul dintre cei mai mari poeți ai somnului, apreciază în mod deosebit în lirica eminesciană visul cu pluralul „vise”, în valența sa nocturnă. Somnolența poeziei eminesciene remarcată de G. Călinescu, departe de a fi pasivitate, reprezintă pătrunderea „prin intuiții de o rară acuitate în miezul fenomenului nocturn”, care este atent analizată de către Edgar Papu.

Criticul pune foarte bine în evidență importanța care o are pentru poet observarea ființelor în timpul somnului: „După faza somnoroasă şi cea de adormire, urmează *evocarea propriu-zisă a somnului* (s.n.). Mai întâi Eminescu excelează în fixarea instantaneelor vii şi variate ale celor ce dorm. Privite din afară, diferitele atitudini din timpul somnului alcătuiesc laolaltă un obiect atât de pasionant al observației sale, încât se extind până şi la scrutarea fină a animalelor în asemenea mo-

[9] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 95.

mente. […] Îndeosebi, însă, atitudinile somnului uman îl atrag pe poet. […] Toate aceste detalii, atât de exact prinse, ale diferitelor reflexe de acomodare din aria amorțitoare a somnului, creează o intensă sugestie de suspendare a vieții din afară”[10]. Vorbind despre reacțiile iubitei care doarme, Edgar Papu observă că mişcările visului ies în exterior „prin indicii vii şi elocvente, însă mute: înflorirea sânilor, descleştarea gurii, zâmbetul, mobilitatea buzelor”[11]. Somnul acesta cu manifestări mobile este, aşadar, o dovadă clară a faptului că ființa umană visează. Dar de ce se opreşte criticul aici? Cum rămâne cu mobilitatea ochilor?

Mobilitatea ochilor iubitei în timpul somnului ni se pare un motiv extrem de important pentru lumea onirică eminesciană, dar pentru acea lume observată la alții – un Eminescu, în calitate de observator al visului şi nu de subiect al lui, nu de participant direct la himerele sale. Să participi la visul altuia poate fi un act de metaonirism dar şi de terapie, o altfel de terapie decât cea pe care i-ar oferi-o evaziunea în calitate de subiect al visului[12].

Poetul caută cu ardoare ochii cu pleoape tremurânde ale iubitei[13], ochii „bătând închişi”: „După pânza de păianjen doarme fata de-mpărat (…) / Sub pleoapele închise globii ochilor se bat” (*Călin, file din poveste*); „I'nchide geana dulce / (…) / Pe ochii mari, bătând închişi” (*Luceafărul*).

---

[10] Edgar Papu, *Ambivalența visului la Eminescu*, în „Caietele Mihai Eminescu”, vol. II, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 30.

[11] *Ibidem*, p. 32.

[12] Îndemnul (dar mai degrabă instigarea) la somn din poezia *Dormi* frapează prin caracterul autoritar cu care e rostit, în cazul nesupunerii, personajul feminin fiind obligat, silit pur şi simplu să doarmă: „De nu te culci, te culc cu sila… Dormi!”.

[13] Poetul simte uneori nevoia ochilor iubitei ca pe ceva vital: „De-al genei tale gingaş tremur / Atârnă viața mea pe veci” (*Te duci*); „Visurile tale toate, ochiul tău atât de tristu-i, / Cu-a lui umed' adâncime toată mintea mea o mistui / Dă-mi-i mie ochii negri, nu privi cu ei în laturi, / Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n'o să mă mai saturi, / Aş orbi privind într-înşii” (*Satira IV*). Alteori, închiderea ochilor are valoare cognitivă, de recunoaştere. Ghicim că nu este vorba de o recunoaştere fizică, ci mai ales de una spirituală, metafizică, după trăsăturile lumii de sub gene care se reflectă şi pe chip: „Ori poate…! O'nchide lungi genele tale / Să pot recunoaşte trăsurile-ți pale / Căci tu… tu eşti el” (*Înger de pază*).

Manifestările despre care s-a vorbit mai sus confirmă nişte realităţi neuro- şi psihofiziologice. Mobilitatea ochilor iubitei în timpul somnului, somnul în care globii ochilor se bat este, în terminologia de specialitate, somnul *Rapid Eye Movement*, abreviat R.E.M.[14].

O, rămâi… în *REM*?

La o distanţă mare în timp, în cu totul alt context literar, apare nuvela *REM* de Mircea Cărtărescu. Exclamaţia lui G. Călinescu, citat de Mircea Cărtărescu, e valabilă, *mutatis mutandis*[15] şi pentru Eminescu: Iată cuvinte ce par a fi scoase din nuvela *REM!* Vom analiza în acest sens poezia *O, rămâi...* de Mihai Eminescu şi nuvela *REM* de Mircea Cărtărescu din perspectiva teoriilor moderniste referitoare la relaţia dintre trecut şi prezent[16].

În *O, rămâi...* se manifestă principiul poetic pentru că tensiunea realizată discursiv se rezolvă: între a răspunde la chemarea pădurii şi a-i rezista acesteia, eul liric face alegerea – iese în câmp râzând. Şi în nuvela *REM* Svetlana alege să respecte indicaţiile lui Egor, să pună scoica sub pernă şi să viseze (deşi aparent ea nu are de ales, liberul arbitru totuşi există, ea nefiind culcată cu sila, neporuncindu-i-se să doarmă, ca personajului feminin eminescian din *Dormi*); sunt remarcabile conştiinciozitatea fetei şi dorinţa ei de a îndeplini misiunea care i-a fost dată. Râsul din poezia *O, rămâi...* înclină balanţa poeticului, pentru că implică o alegere. El diferă de „râsul *dramatic* eminescian" (s.n.) din *Floare albastră* („Eu

---

[14] V. *Supra*, nota 8.

[15] G. Călinescu despre *Psalmii* lui Dosoftei, citat de Mircea Cărtărescu în *Postmodernismul românesc*, p. 71: „Iată versuri ce par scoase din *Flori de mucigai*». Mircea Cărtărescu se referă la atitudinea tipic modernistă a unei istorii literare *à rebours*, în care Dosoftei să fie citit prin Arghezi.

[16] Vezi T.S. Eliot, *op. cit.*, p. 221-230 şi Gianni Vattimo citat de Mircea Cărtărescu: „pentru artistul modern trecutul imită prezentul şi nu prezentul trecutul", *op. cit.*, p. 71. Dacă aşa stau lucrurile în eseistică, trecutul capătă valori absolute în opera literară propriu-zisă: „…viaţa mea e deja trăită şi cartea mea e deja scrisă, căci trecutul e totul, iar viitorul nimic" (Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, vol. 2, Editura Humanitas, p. 10).

am râs, n-am zis nimica"), care este o reacție la „absurdul existențial" şi o manifestare a imposibilității „de a unifica tendințele opuse"[17].

REM apare pe parcursul nuvelei în diverse moduri[18], pare a fi un termen polisemantic, dar nu multitudinea lui de sensuri contează, ci tocmai faptul că el este un sens pentru cel care-l caută şi merge până la capăt.

O pădure îi apare fetei în vis şi ea va deveni de această dată spațiul visat serial, timp de şapte nopți la rând. Şi în poezia lui Eminescu adusă în discuție, vocea ademenitoare e mai mult a unei păduri visate (diurn sau nocturn, în timpul plimbărilor prin pădure), întreg poemul semănând astfel cu o raportare de vis, diferită de visul cu autoscopie din poezia *Vis*, prin faptul că poetul procedează ca şi cum, trezit dintr-un vis auditiv, încă mai este sub influența lui şi ar reda vorbirea directă a pădurii, care încă îi mai răsună în minte şi care şi-ar pierde esența odată transpusă indirect[19]. De asemenea, parcă

---

[17] Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric: subteranele poeziei eminesciene*, Litera, Bucureşti, 1992, p. 10.

[18] La nivel grafic: trei litere care apar pe pieptul bunicului alungitului Egor, ca o prevestire, apoi ca primele trei litere dintr-o inscripție scrisă pe o gravură ruptă chiar în locul care ne-ar fi putut aduce descifrarea ei; la nivel spațial: o magazie în plin câmp; la nivel temporal: o clipă trăită care îți aduce Totul: „*REM*-ul meu fusese sărutul pe care i-l dădusem Esterei. În acea clipă avusesem Totul", spune Svetlana; la nivel metadiscursiv: un *Aleph* (v. *Infra*, nota 33).

[19] Un studiu important prin atenția oferită variantelor şi, prin aceasta, procesului intern de rafinare a poeziei eminesciene, îl constituie teza de doctorat a lui Alain Guillermou. Acesta remarcă o variantă a poeziei *O, rămâi*... care conține cuvântul „visuri" în loc de „doruri": „Ale tale *visuri* toate numai eu ştiu să le-ascult (s.n.)", ceea ce-l determină pe Alain Guillermou să precizeze: „În cuvântul *dor*, Eminescu include visurile sale de fericire nemărginită în mijlocul unei naturi binevoitoare" (Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 226-227). Poezia *O, rămâi*... apare în trei manuscrise: A. 2289, 53, cu trei strofe, B. 2259, 345-346, cu şase strofe şi C. 2261, 144v. intitulată *Codrul*, cu şapte strofe. Atât în B, cât şi în C versul al treilea este: „Ale tale visuri toate" (Mihai Eminescu, *Opere*, vol. II, *Note şi variante. Dela Povestea codrului la Luceafărul*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", Bucureşti,1939, p. 59-60).

poetul ar vrea să le repete ca pentru sine, să nu le uite. Abia după înfăţişarea acestui discurs liric ca o vrajă incantatorie poate poetul să conchidă la persoana a treia: „Astfel zise lin pădurea…”.

Poezia eminesciană mai sus-amintită a fost analizată de Nicolae Manolescu din unghiul mesajului liric tradiţional, „tematic - încadrat, atribuit, circumstanţiat”[20], deci care nu lasă loc ambiguităţilor contextuale şi, la nivelul semnificaţiilor, din perspectiva atitudinii narcisice a adolescentului care rezistă ispitei. Nicolae Manolescu remarcă intuiţia criticului G. Călinescu, conform căreia „voioşia tânărului nu explică deplin finalul”[21] poeziei. Acesta din urmă se întreabă care este semnificaţia râsului din *O, rămâi…* în ordinea poetică: „Ce a spus pădurea prinţului de iese acesta râzând din ea? Psihologiceşte, se înţelege, e vorba de buna voie pe care şederea în codru a dat-o tânărului. În ordinea poetică însă, râsul rămâne enigmatic şi constituie un element intelectual mereu incomprehensibil, pierdut în zările mitului”[22]. Aparentei ambiguităţi din final Nicolae Manolescu îi găseşte astfel clarificarea: „Ultima strofă ne rezervă o surpriză: dezvăluindu-ne faptul că amintirea ispitei refuzate în adolescenţă trezeşte nostalgia adultului care ştie că n-ar mai reacţiona ca un Narcis”[23].

Din perspectiva lecturii inverse, în nuvela *REM* de Mircea Cărtărescu putem vedea un alt scenariu posibil al poeziei *O, rămâi…*: cum ar fi fost dacă adolescentul ar fi acceptat provocarea, ce s-ar fi întâmplat dacă ar fi cedat chemării pădurii?

---

[20] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Editura AULA, Braşov, 2002, p. 125.

[21] *Ibidem*, p. 123.

[22] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 329. Cf. Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 229. În mod surprinzător, după ce evocase ipostaza lui Narcis, Alain Guillermou nu o mai pomeneşte mai departe în analiză şi simplifică lucrurile în ceea ce priveşte semnificaţia râsului tânărului, preferându-i enigmei călinesciene fericirea perfectă pe care această manifestare ar exprima-o.

[23] Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 123. Cf. Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 228. Copilăria evocată în ultima strofă ar fi „simbolul iubirii spontane”, al candorii şi al ingenuităţii.

Putem stabili următoarele corespondențe între două experiențe adolescentine şi locurile în care se desfăşoară: două păduri.

1.a. Există o mişcare centripetă în pădurea din nuvelă (Svetlana se apropie de *REM*, „Nu căutam ieşirea”[24], spune ea, pe când mişcarea adolescentului din poezie este centrifugă (el se îndepărtează nu doar de centru, ci şi de relieful propriu-zis al pădurii, ieşind în câmp). Svetlana acceptă să intre în pădure tot mai în adâncul ei cu fiecare vis, pentru că este foarte conştientă de rolul pe care îl va avea în viața ei această experiență, care, ştie ea de la bun început, i-o spune Egor, poate să o ducă în *REM*, loc controversat, tabu într-un anume fel. Aşadar, este avantajată teleologic față de adolescentul din *O, rămâi…* şi nu este ademenită propriu-zis de pădure. Apoi, Svetlana nu numai că pătrunde în REM-ul adăpostit de pădure, dar se şi întoarce acolo, adultă fiind[25], ceea ce poetul nu realizează decât la nivel ipotetic (posibilitatea întoarcerii): „Astăzi, chiar de m-aş întoarce / A-nțelege-o n-o mai pot…”. Totuşi, ambii protagonişti fac două observații comune retrospectiv, din punctul de vedere al maturității vârstei: sentimentul inutilității[26] cu nuanțările de rigoare: ambii au sentimentul perisabilității şi al efectului trecut (*REM*-ul şi pădurea au o anumită garanție care se întinde pe perioada copilăriei), dar Svetlana încearcă să înțeleagă abia după ce se întoarce acolo[27].

---

[24] Mircea Cărtărescu, *REM*, în *op. cit.*, p. 215.

[25] „Am mers mult până la capătul străzii, care dădea tot în câmp, în ciuda aspectului ei mult mai «urban» decât altădată. Dar acum foişorul nu mai era. Parcă nici nu fusese vreodată. [...] Dar în mijlocul câmpului, încă în picioare, se afla *REM*-ul! Vechea magazie rezistase anilor, mi-a stat inima când am văzut-o” (*Ibidem*, p. 286).

[26] „(…) Am deschis uşa şi am privit înăuntru. Sub pânzele de păianjen, grele şi pline de insecte mişunătoare, se vedeau în penumbră unelte vechi: […] toate acoperite de cruste cărămizii de rugină. […] Am plecat cuprinsă deodată de oboseală, de sentimentul inutilității. Mi-am adus aminte ce spusese odată Egor: «Timpul exterminator, timpul care nu lasă răniți»” (*Ibidem*).

[27] „Mi-au trebuit ani de zile, a trebuit să mă maturizez, să devin, uite, aproape o babă, ca să încep să cred că înțeleg cu adevărat ce este *REM*-ul, că el nu se află acolo, înăuntrul magaziei, ci în afara ei, că de fapt *noi suntem REM*-ul, tu şi cu mine, şi povestirea mea, cu toate locurile şi perso-

„Întoarcerea este medicamentul nostalgiei, aşa cum aspirina este medicamentul migrenei”[28].

În fine, pentru amândoi întoarcerea în locul în care se decide ceva extrem de important pentru ființa lor nu mai descoperă acelaşi lucru, deşi locul respectiv există acolo. Toposul fizic anulează toposul ideatic, conceptual al *REM*-ului, acesta din urmă dovedind astfel a avea o geografie variabilă (în funcție de vârsta omului).

Ultimele două versuri din poezie „Unde eşti copilărie, / *Cu pădurea ta cu tot?* (s.n.)” au aceeaşi semnificație ca în cazul de mai sus. Întrebarea este retorică. Important nu este aici regretul neaflării pădurii, ci al ireversibilității timpului: atitudinea copilăriei este în mod indisolubil legată de pădure, prima dându-i sens celei din urmă. Chiar dacă poetul ar găsi pădurea acum, când ar avea capacitatea să înțeleagă ce-i spune, el nu ar mai avea sensibilitatea[29] necesară să o audă, ca atunci când a

---

najele ei, şi Bloody Mary, şi cățelul lovit de maşină, că lumea noastră e o ficțiune, că suntem eroi de hârtie şi că ne-am născut în creierul şi mintea şi inima *lui*, pe care eu l-am văzut. Că poate până şi el s-a cuprins pe sine în *REM*. Că poate până şi el, în lumea lui (unde eu am pătruns, asta fiind poate singura rațiune a vieții mele), nu este decât un produs al unei minți mult mai vaste, din altă lume, ea însăşi fictivă. Şi el, da, sunt sigură acum, caută cu înfrigurare o Intrare către acea lume superioară, căci visul nostru, al tuturor, este să ne întâlnim Creatorul, să privim în ochi ființa care ne-a dat viață. Dar, vai! Poate că *REM*-ul nu e totuşi nimic din ce cred eu despre el. Poate că el e doar un sentiment, o strângere de inimă în fața ruinării tuturor lucrurilor, în fața a ceea ce-a fost şi nu va mai fi niciodată. O amintire a amintirilor. *REM*-ul e, poate, *nostalgia*. Sau altceva. Sau toate acestea deodată. Nu ştiu, nu ştiu” (*Idem*, p. 286-287).

[28] Vladimir Jankélévitch, *Ireversibilul şi nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfață de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 249. Pasajul întoarcerii este important pentru semnificația nostalgiei, care dă titlul volumului de nuvele cărtăresciene. Nostalgia ar fi „un nu-ştiu-ce” care „ştie sau presimte ceva”, o „algie” care nu este complet nemotivată, după Vladimir Jankélévitch. Remediul ei „se numeşte întoarcere, *nostos*; şi el este, dacă se poate spune, la îndemână. Ca să te lecuieşti n-ai decât să te întorci acasă” (*Ibidem*).

[29] Vezi spusele Svetlanei, potrivit cărora *REM*-ul se află în afara magaziei, deci al toposului fizic, şi „că de fapt, *noi suntem REM*-ul” (*Ibidem*). Locul este minimalizat în favoarea sensibilității celui care-l „locuieşte” la o anumită vârstă, în sensul că îl valorizează.

râs, semn că a refuzat conştient ceea ce a auzit, dar nu a înțeles pe deplin ce i s-a spus şi, prin urmare, ce anume a refuzat. De aceea, ni se pare important să revenim la discursul pădurii ca la un vis vorbit, pe care poetul ni-l redă ca atare, tocmai pentru că atunci doar a auzit, nu a şi ascultat, nu a şi înțeles[30]. Redarea exactă a cuvintelor memorate e o modalitate de edificare retrospectivă, dar fără o elucidare reală, completă.

Avem, dacă transpunem schematic accepția criticului Nicolae Manolescu, vocea pădurii (feminitatea ispititoare) – replica eului liric (râsul narcisiac), pe de-o parte, şi copilărie – maturitate, amintire ulterioară, pe de altă parte. Dacă cele două cadre sunt separate foarte bine la nivel formal, ele sunt imperfecte din punctul de vedere al totalității poeziei, pentru că nici unul nu întruneşte independent toate condițiile pentru o comuniune deplină cu sinele şi cu lumea, iar acesta este un aspect care ține de modernitate. Pentru a fi cu adevărat lipsită de echivoc, poezia ar trebui să fie formată doar din primele cinci strofe; astfel, un cadru ideal ar putea fi transpus astfel: vocea pădurii – prezența eului liric, copilărie – trăire directă, acum. Introducerea celorlalte două strofe aduce imperfecțiunea, pentru că intervine gândirea matură pe un teren evocat, bun pentru structurile gândirii, dar nu şi pentru cele ale imaginarului, care se vede astfel încorsetat.

1.b. Pădurea din nuvelă e o lume solară, totul se petrece dimineața sau pe un soare orbitor, pe când pădurea din poezie este nocturnă, guvernată de luna plină, loc „prielnic voluptății”, loc „al linguşirii”, al „seducției demonice” conform unor interpretări călinesciene citate de Nicolae Manolescu. În poezie, pădurea este ipostaza feminității ademenitoare; predomină persoana I singular: ea îşi mărturiseşte direct iubirea şi îşi revendică exclusivitatea asupra intimității poetului: „Ale tale doruri toate / Numai eu ştiu să le-ascult”. Există „o promisiune a deliciilor rafinate”. Pădurea din nuvela *REM* nu ademeneşte verbal, ba chiar se comportă ca un îndrăgostit care îşi respinge obiectul pasiunii sale, aplicându-i rele tratamente.

---

[30] Din contră, pădurea ştie să asculte, ea şi numai ea. Ce anume? Visurile / Dorurile poetului. V. *Supra*, nota 19.

Ea se manifestă vizual şi tactil, existând în agresivitatea ei un fel de ispitire inversă.

Iată cum decurg plimbările prin pădurea din visul Svetlanei: în prima noapte pădurea aminteşte de cea eminesciană prin imaginea bolţilor: „Prin bolţile largi ale crengilor se deschideau ochiuri de cer albastru”, dar această imagine este oarecum impersonală, neintruzivă, spre deosebire de eminescianul „Bolţi asupra-mi clătinând”. În percepţia Svetlanei este „singura realitate posibilă” şi, continuă ea, „din care n-aş fi vrut să ies niciodată”[31]. Dar iată primul semn de agresiune, în ciuda căruia impresia anterioară nu este estompată: „O cracă uscată mi-a zgâriat braţul gol. Nu căutam ieşirea…”. În cea de-a doua noapte întâlneşte un obstacol, un trunchi răsturnat şi descoperă cadavrul unei mierle; deşi o cuprind lacrimile la început, îşi regăseşte starea de fericire; în cea de-a treia noapte, o apă rece ca gheaţa în care face baie se dovedeşte a fi o posibilă capcană: „şi poate acolo aş fi rămas pentru totdeauna, ca insecta prinsă în boaba de răşină, *dacă nu mi-aş fi amintit de drumul meu* (s.n.). Am ieşit, cu părul şiroind…”; în cea de-a patra noapte pădurea parcă i-ar oferi un pahar „condamnat”, fisurat, cu vin rubiniu[32], doar că la fundul paharului e un păianjen care o dezgustă şi o face să spargă paharul. E pentru prima dată când se simte fără ieşire şi fără speranţă. În următoarea noapte găseşte o cheie pierdută de cineva, care va deschide ulterior *REM*-ul. Pădurea se arată mai binevoitoare, are ceva ademenitor, dar autoreferenţial, ca şi cum nu s-ar expune astfel doar pentru Svetlana: „Coaja copacilor *se jupuia* (s.n.) şi mirosea a tananţi amărui”, „O ceaţă, dar nu aburi, ci de alean şi de nostalgie, se revărsa răcoroasă în dimineaţa eternă”. Mai mult, „Vinul pe care-l sorbisem în celălalt vis, amestecat cu venin de păianjen, mă ameţise, îmi dăduse o stare de exaltare, pe care abia mi-o stăpâneam”. Se remarcă atmosfera narcotizantă şi continuitatea timpului din vis, inde-

---

[31] Mircea Cărtărescu, *REM*, în *op. cit*., p. 215. Toate citatele care urmează sunt extrase din nuvela *REM*, volumul *Nostalgia*, aceeaşi ediţie.

[32] Pentru interpretările în cheie psihanalitică, v. Călin-Horia Bârleanu, *Mircea Cărtărescu şi universul motivelor obsedante*, Universitas XXI, Iaşi, 2011.

pendentă de cea a timpului diurn. În cea de-a şasea noapte, pădurea parcă cedează şi lasă să se vadă *REM*-ul. *REM*-ul văzut de aproape este sinistru: „o mare cutie de scânduri date cu smoală. Avea la mijloc o uşă deschisă în pragul căreia sfârşea şi cărarea mea”. *REM*-ul, de fapt, se află la etaj şi Svetlana descoperă uşa pe care trebuie să o descuie. În fine, în ultima noapte pătrunde în mult doritul *REM*, dar în timpul unei treziri în vis. Trezirea se produce pentru că era torturată de un limbaj care o visa. „Eram vorbită de cineva din afara mea…” (oare nu aşa e vorbit şi poetul, în *O, rămâi*...)? Abia apoi, după experienţa *REM*-ului, se trezeşte cu adevărat.

REM-ul este o proiecţie în viitor, este camera scriitorului care scrie nuvela *REM*. Svetlana îşi citeşte povestea cu tot ce se întâmplase până atunci, apoi şi: „Scria că am intrat în fine în *REM* şi că l-am găsit pe tânăr bătând la maşină şi că el m-a mângâiat pe păr şi mi-a dat să citesc povestea aceea. M-am înspăimântat”. Astfel, *REM*-ul este punctul de întâlnire cu creatorul, care se realizează la nivel textual prin identificarea narator-personaj-cititor. Intertextul cu *Aleph*-ul borgesian[33] este vizibil şi personajul Egor nu ezită să facă trimitere la naraţiunea propriu-zisă: „Am citit de curând în spaniolă o povestire în care *REM*-ul, văzut astfel, era numit *El Aleph*”.

---

[33] „Diametrul Aleph-ului să tot fi fost de vreo doi-trei centimetri, dar spaţiul cosmic era întreg acolo, fără să-şi fi micşorat dimensiunile impresionante. (…) am văzut în Aleph pământul, mi-am văzut chipul şi măruntaiele, am văzut chipul tău şi m-a cuprins ameţeala şi m-a podidit plânsul (…)”, în Jorge Luis Borges, *Aleph*, traduceri şi note de Cristina Hăulică şi Andrei Ionescu, Polirom, Iaşi, 2011, p. 164-166. De remarcat comentariul criticului Matei Călinescu la acest fragment al nuvelei lui Borges: „Apariţia bruscă a adjectivului posesiv la persoana a doua, surprinzătoarea dezvăluire că faţa cititorului, aplecată cum este chiar asupra paginii din *El Aleph* în momentul când citeşte exact fraza respectivă, fusese deja reflectată în oglinda infinită a Aleph-ului, îi poate crea cuiva care citeşte povestirea pentru întâia oară un subtil şoc temporal. *Aleph-ul devine însuşi textul*, iar lectorul este absorbit în el prin această stranie gaură pronominală”, în Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Polirom, Iaşi, 2007, p. 21-22. De asemenea, descoperirea Aleph-ului se face tot în copilărie şi este un obiect de ale cărui efecte peste timp copilul nu este conştient: „Copilul care eram atunci n-avea cum să ştie că privilegiul acesta îi fusese hărăzit ca să poată cizela mai târziu, când se va face mare, poemul de astăzi” (Jorge Luis Borges, *op. cit*., p. 160-161).

Somnul R.E.M., transpus literar, devine calea de acces spre incomunicabil, experiența ultimă a cunoașterii, individuală și netransmisibilă a inițierii. Fiecare neofit trebuie să o ia de la capăt; el nu va ști ce traseu au urmat antecesorii.

La ieșirea din *REM*, Svetlana vede o gravură în care parcă ispititoarea pădure eminesciană este ipostaziată *en abîme* într-o gravură din camera scriitorului din *REM*, în femeia nud care încearcă să rețină un tânăr: „Mâna stângă și-o încleștează pe haina unui tânăr scund, care se află în centrul părții din stânga al gravurii, în plină lumină. E înclinat în partea opusă patului, mâinile lui parcă vor să se apere de-o fantasmă, fața lui exprimă un amestec de suferință, rușine și umilință, o luptă mai degrabă cu sine decât cu femeia care încearcă să-l tragă lângă ea, dar care va rămâne doar cu haina lui în mâini. O fâșie lungă din partea de jos a gravurii era ruptă, așa încât, dintr-o inscripție, probabil mai lungă, se mai puteau citi, caligrafiate frumos, doar primele trei litere: *REM*. Am deschis ușa și am ieșit”[34]. „Nu”-ul multiplicat la infinit[35] parcă de Svetlana și care încheie nuvela poate fi pus în relație cu refuzul lui Narcis. Să fie vorba, așadar, despre o ratare a *REM*-ului în cazul poetului și, de atunci, de o continuă căutare a lui prin somnul și visul iubitei, aceasta devenind un *alter ego* al pădurii, al acelei păduri ignorate atunci?

Neliniștea lui Eminescu

Romanticii sunt firi neliniștite. Și lucrul acesta reiese și mai bine în cadrele lor nocturne. Ei nu au somn. Eul eminescian, însă, nu are insomnii hugoliene, ca în poemul *La fin de Satan*, unde protagonistul, chinuit de insomnie, nu poate decât să dispere: „O, de-aș putea dormi, mă rog cu disperare, /

---

[34] *Ibidem*, p. 282.

[35] „Scria deja de un sfert de oră, când, cu un trosnet de sfârșit de lume, coaja oului de pe masă plesnește și din el se ridică Himera, umplând camera cu țipătul ei de balaur, cu ghearele ei de leu, cu aripile imense de liliac. Se întinde triumfătoare deasupra ta, te umbrește cu totul, pe când tu, minusculă, continui să scrii cu îndârjire: «nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu nu ...»” (*Ibidem*, p. 289).

O oră, un minut, o clipă trecătoare. / […] / O, de-aş putea să-mi culc fruntea mea fierbinte / Pe orice fel de pernă…”[36]. Invocarea somnului pentru Eminescu este un moment de împlinire şi nu este solicitarea unui damnat de ridicare a pedepsei. El nu şi-a exprimat neliniştea ca alţi romantici, prin lirica nesomnului sau a insomniei geniului, ci e mai curând un spectator al somnului R.E.M. Neliniştea acestui tip aparte de somn şi lumea pe care el o deschide îl acaparează până-ntr-acolo încât starea de *REM* ajunge să îl caracterizeze liric, poetul consumându-şi, ca orice romantic, energia vitală în activităţile onirice, dar ca într-o încăpere cu uşa deschisă, menţinând comunicarea exterior-interior[37]. Gaura pronominală pe care o lasă Borges, sesizată plastic de Matei Călinescu, devine la Eminescu una adverbială: un „aici şi acum / acolo şi atunci” integrate şi totuşi despărţite. Nici una nici alta, dar nici una fără alta[38].

---

[36] Liviu Popoviciu, *op. cit.*, p. 258: „Departe de a fi un simplu mit […] el înmănunchiază frumuseţea aventurii umane, grandoarea şi suferinţa creatorului, a geniului care nu cunoaşte liniştea, nici somnul, nici visul (eventual doar coşmarul), asemeni lui Satan. (…) În poemul lui Hugo insomnia este pedeapsa lui Satan, condamnat să trăiască veşnic anxios, fără somn, fără vis”.

[37] Observaţia finală a lui Edgar Papu ar trebui să ne pună pe gânduri: „Neîntrecuta virtute de a face ca unul şi acelaşi lucru, în unul şi acelaşi moment, să devină la gradul suprem şi real şi fantastic, fără nici un compromis între cele două zone opuse, îl investeşte pe Eminescu cu demnitatea de creator excepţional al acelor noi esenţe cu care *poezia îmbogăţeşte potenţialul categoriilor de orientare şi de cunoaştere ale omului* (s.n.)” (Edgar Papu, *op. cit.*, p. 35). De menţionat că Edgar Papu se referă aici la influenţa din exterior asupra lumii visului, asupra lumii din interior.

[38] „Nostalgia este o melancolie omenească pe care o face posibilă conştiinţa, care este conştiinţa a ceva diferit, conştiinţă a unui altundeva, a unui *contrast între trecut şi prezent, între prezent şi viitor*. Această conştiinţă îngrijorată este *neliniştea* nostalgicului. Nostalgicul este în acelaşi timp *aici şi acolo*, *nici aici nici acolo*, *prezent şi absent*, de două ori prezent şi de două ori absent; putem spune, deci, după voie, că este *multiprezent*, sau că *nu este nicăieri*: este fizic prezent aici, dar spiritual se simte străin de locul în care este prezent trupeşte; acolo, invers, se simte moraliceşte prezent, dar în realitate şi actualmente este absent din acele locuri dragi pe care odinioară le-a părăsit (s.n.)” (Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 252-253).

Din acest punct de vedere, poetul se identifică cu Toma Nour din Geniu Pustiu. „Toma Nour derivă demonismul în acțiune revoluționară, acceptă, așadar, altă soluție de izbăvire decât retragerea orgolioasă […] Recurge, adesea, la soluția visului, când acțiunile în câmpul real eșuează. Visul e un factor compensator; permite abstragerea și, totodată, deschide orizonturile unei existențe mirifice”. Eroii lui Eminescu „(în clipele lor de *energie vitală*) (s.n.) […] stau, spiritual, sub zodia cea mai nesigură: sunt devorați de neliniști interioare, trăirea până la disperare, dramele spiritului”[39].

Svetlana din nuvela *REM* se poate identifica și ea cu atitudinea eminesciană a lui Toma Nour din *Geniu Pustiu*, care a fost în mod eronat asociată cu mizantropia sau cu narcisismul. Eugen Simion evidențiază semnificația reală a incapacității de a iubi, și anume „tristețea de a nu se realiza fundamentala experiență a dragostei”. Eminescu „vorbește cu amărăciune de secătuirea sufletelor, de zonele impure ale vieții, de o societate ce a distrus miturile, făcând imposibilă realizarea marei, divinei iubiri. Elementul esențial e atitudinea poetului, adică sentimentul de amărăciune, durerea de a nu putea cunoaște misterul erotic”[40].

Făptura gingașă[41] a naratorului are de ce să-l abandoneze pe Vali, receptorul povestirii Svetlanei, considerându-l un neisprăvit, atât din perspectiva subiectului narațiunii, cât și din cea a logicii sale interne. Naratorul „sătul” și saturat va alege formula care își conține negarea, în virtutea unui nou „mă-ntunec”[42]: pe cea a Svetlanei, formula literară care se neagă, afirmându-se astfel.

---

[39] Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, București, p. 277; p. 273.

[40] *Ibidem*, p. 63.

[41] Formula folosită de Cărtărescu pentru a se introduce în text este, de fapt, „Căpșor gingaș” și reprezintă unul dintre procedeele postmodernismului: „tematizarea parodică a autorului (reapariția autorului sâcâitor și manipulator, de data aceasta cu o dispoziție autoironică aparte)”, în Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, 2005, p. 292).

[42] Vezi motto-ul care indică și o presimțire a poeziei moderne, dizarmonice și disonante.

Principiul poetic care unește cele două atitudini (eminesciană și cărtăresciană) în fața somnului și a visului vorbește despre dorința scriitorilor de a se include în *REM*, în sensul dat *REM*-ului de finalul nuvelei omonime. Astfel, refuzul și rezistența poetului din *O, rămâi...* sunt și o cultivare a eșecului[43], dar și o negare a sinelui prin evadarea, peste timp, în ceea ce am putea numi vis (r)eminescian. Ele se constituie într-o negație cu valori pozitive, care îi conferă operei literare contemporaneitatea.

Bibliografie

BÉGUIN, Albert, *Sufletul romantic și visul*, traducere și prefață de Dumitru Țepeneag, Editura Univers, București, 1998

BÂRLEANU, Călin-Horia, *Mircea Cărtărescu și universul motivelor obsedante*, Universitas XXI, Iași, 2011

BORGES, Jorge Luis, *Aleph*, traduceri și note de Cristina Hăulică și Andrei Ionescu, Polirom, Iași, 2011

BUZERA, Ion, *Reinventarea lecturii*, Craiova, 1998

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent – Mihai Eminescu*, Editura Cartea Românească, București, 1998

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941, ediție facsimil, Editura SemnE, București, 2003

CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, București, 1970

CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Polirom, Iași, 2005

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Nostalgia*, Editura Humanitas, București, 1993

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor*, vol. 1: *Aripa stângă*, Editura Humanitas, București, 1996

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Orbitor*, vol. 2: *Corpul*, Editura Humanitas, București, 2007

[43] Georges Gusdorf, 1984, apud Marina Mureșanu-Ionescu, *Eminescu și intertextul romantic*, Junimea, Iași, 1990, p. 45: „L'anthropologie romantique présuppose un vœu de ne pas aboutir, de ne pas réussir".

CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Visul*, Cartea Românească, Bucureşti, 1989
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Visul chimeric: subteranele poeziei eminesciene*, Litera, Bucureşti, 1992
CIOCÂRLIE, Livius, *Negru şi alb. De la simbolul romantic la textul modern*, Cartea Românească, Bucureşti, 1979
CRISTEA, Valeriu, *A scrie, a citi*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1992
CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *În REM*, „Caiete Critice”, vol. I, 1990, nr. 1
EMINESCU, Mihai, *Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit: corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle: scrisori din arhiva familiei Graziella şi Vasile Grigorcea*, ed. îngrijită, transcriere, note şi pref. de Christina Zarifopol-Illias, Polirom, Iaşi, 2000
EMINESCU, Mihai, *Fragmentarium*, ediție după manuscrise, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981
EMINESCU, Mihai, *Opere*, vol. I, Poezii tipărite în timpul vieții, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1939
EMINESCU, Mihai, *Opere*, vol. II, *Note şi variante. Dela Povestea codrului la Luceafărul*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1939
EMINESCU, Mihai, *Opere*, vol. IV, *Poezii postume*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei Republicii Populare Române, Bucureşti, 1952
EMINESCU, Mihai, *Poesii*, Bucureşti, Ed. Librăriei Socecu & Comp., 1884, prima ediție îngrijită de Titu Maiorescu republicată în facsimil, Editura Europa, Craiova, 1992
EMINESCU, Mihai, *Poezii*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967
EMINESCU DUPĂ EMINESCU. Comunicări prezentate la Colocviul organizat de Universitatea din Paris – Sorbona (12-15 martie 1975) volum îngrijit de Dim. Păcurariu, Editura Junimea, Iaşi, 1978
GLODEANU, Gheorghe, *Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu*, Libra, Bucureşti, 2000
GUILLERMOU, Alain, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pîrvan, Editura Junimea, Iaşi, 1977

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Ireversibilul şi nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998

MANOLESCU, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula, Braşov, 2002

MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române: de la creaţia populară la postmodernism*, Saeculum I.O., Bucureşti, 2000

MINCU, Marin, *Paradigma eminesciană*, Pontica, Constanţa, 2000

MUREŞANU-IONESCU, Marina, *Eminescu şi intertextul romantic*, Junimea, Iaşi, 1990

PAPU, Edgar, *Ambivalenţa visului la Eminescu*, în „Caietele Mihai Eminescu", studii, articole, note, documente, iconografie şi bibliografie prezentate de Marin Bucur, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974

PAPU, Edgar, *Existenţa romantică*, Minerva, Bucureşti, 1980

PAPU, Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1979

PATER, W., CHESTERTON, G.K., ELIOT, T.S., *Eseuri literare*, selecţie, prefaţă, traduceri şi note: Virgil Nemoianu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1966

POPOVICIU, Liviu, FOIŞOREANU, Voica, *Visul. De la medicină, psihanaliză, cultură, filozofie,* Editura Universul, Bucureşti, 1994

SIMION, Eugen, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, 1964

ŞERBAN, Robert, *A cincea roată*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004

Sitografie

http://www.youtube.com/watch?v=JDhwQ-n6URY

http://waboc.free.fr/ilinca/cvilie/Despre%20Orbitor%20de%20Mircea%20Cartarescu.pdf

Résumé

L'ouvrage se propose d'établir une relation entre deux manières d'envisager le thème romantique du rêve dans le cas d'un écrivain romantique (Mihai Eminescu) et d'un écrivain postmoderne (Mircea Cărtărescu), par un regard qui fait émerger la modernité du passé, sa synchronisation avec des œuvres futures par rapport à son temps.

Plutôt que de parler de rêve dans les nouvelles de Mircea Cărtărescu, on peut parler de *REM*, tantôt comme abréviation dans la littérature de spécialité anglo-saxonne (phase du sommeil appelée sommeil paradoxal durant laquelle nous rêvons le plus et qui se caractérise par des mouvements oculaires rapides (M.O.R), tantôt comme mot indépendant grâce à sa polysémie par rapport aux valeurs littéraires. Ainsi, avec toute distance temporelle, on retrouve ce type de mouvement chez Eminescu (le motif littéraire peu étudié des yeux qui tremblent), bien qu'il ne soit pas nommé comme tel.

Cette rencontre littéraire parle de la nouvelle valeur contemporaine qu'on peut ajouter au thème du rêve envisagé par Eminescu, de l'indépendance que toute œuvre gagne dès le contact avec son premier lecteur et de sa propre vie qu'elle se forge à travers le temps.

Imaginarul basmelor eminesciene în formă populară

Emanuel ULUBEANU
(cerardacu_stanciului@yahoo.com)

Aparent diferite ca subiect, ca structură inițiatică şi ca tematică, reunind mai multe categorii de basm fantastic, basmele populare eminesciene sunt, în esența lor, compuse dintr-un set comun de simboluri şi de motive ce aparțin pe de-o parte culturii populare româneşti, dar, totodată, nu într-o mai mică măsură, imaginarului romantic al poetului de la „Junimea". Interesul lui Mihai Eminescu pentru literatura populară şi mai ales pentru basme aparține spiritului veacului, pe care pe Eminescu l-a găsit în plin proces de instituționalizare a literaturii române. Să nu uităm că, odată cu *Direcția nouă* a lui Titu Maiorescu, se duce, în jurul lui 1871, ceea ce în *Istoria critică a literaturii române*[1] Nicolae Manolescu numeşte *prima bătălie canonică*, dar care începe, simbolic, cu încă vreo doi ani mai devreme, când Eminescu expune două opțiuni canonice diferite, preferând trecutul (auto)legitimator prezentului *epigonist* cu care, fiindu-i contemporan, e nevoit să se identifice. Aşadar, în acest context politico-cultural de instituționalizare a literaturii române, care stătea sub semnul unui sentiment de absență a unui patrimoniu literar compatibil cu celelalte literaturi europene şi determina o „obsesie a umplerii golului", ceea ce Eugen Negrici a numit atât de bine „*horror vacui*" într-un capitol din *Iluziile literaturii române*[2], Eminescu, printre atâția

[1] Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2009, p. 359-376.

[2] Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 226-234.

alții, influențat în acest caz de tezele lui J. G. Herder, dar şi de Görres şi Fichte, resimte imperativul național al timpului său şi ca pe o datorie literară. Asemenea predecesorilor săi din marele romantism occidental[3], dar şi la fel ca numeroşi contemporani precum Ioan Slavici sau Petre Ispirescu, Eminescu s-a arătat interesat de folclor, lăsând în urma sa un vast depozit de manuscrise de poezii şi basme populare, datate, însă, în orice caz, după publicarea basmului cult *Făt-Frumos din lacrimă*[4].

Experiența basmului cult arată nu numai că Eminescu folosise aparența structurii de basm pentru a relua în proză propriile idei din *ars poetica* şi propria viziune asupra lumii, dar presupune, pe lângă înțelegerea imperativului romantic-național de instituționalizare nu numai a literaturii române în general, ci şi pe cel de a impune folclorul în literatura cultă, o cunoaştere atentă a trăsăturilor acestei specii care îl obligă pe autor (şi pe culegător) atât de mult şi pe care Eminescu le va fi depăşit în favoarea propriei arte poetice[5]. Renunță la prelucrarea originalului şi optează, potrivit concepției fraților Grimm, pentru redarea formei celei mai pure[6]. Eminescu scrie parcă

---

[3] Înțelegem aici marele romantism opus celui de tip Biedermeier, potrivit distincției metodologice stabilite de studiul lui Nemoianu, Virgil, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Haward University Press, 1984. Distincție preluată şi de Nicolae Manolescu (*op. cit.*), dar neagreată de Paul Cornea (a se vedea în acest sens: Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008), clasificarea lui Virgil Nemoianu se susține numai din punct de vedere metodologic, granițele celor două tipologii de romantism întrepătrunzându-se inegal în diferitele texte atribuite unuia sau celuilalt tip de curent. Interesant din punctul nostru de vedere este că în literatura noastră are loc o inversare a succesiunii celor două tipologii, iar, dacă *Biedermeier*-ul reprezintă un prim moment de sincronizare cu literatura occidentală, însemnând totodată o coborâre a aspirațiilor înalte din *High Romanticism* la un registru mai profan, marele romantism eminescian înfăptuieşte o sinteză deplină a complexului curent european, semnificând fără discuții o dare înainte.

[4] Am arătat în alt studiu originea strict cultă a lui *Făt-Frumos din lacrimă*. A se vedea în acest sens şi argumentele din Gană George, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti 2002.

[5] A se vedea lucrarea noastră *Făt-Frumos din lacrimă. Basm atipic* în „Studii eminesciene 5", Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, Iaşi, 2008.

[6] Pentru Frații Grimm, poporul devine un fel de *poetis persona*, un popor poet-colectiv opus artistului şi creator al *Naturpoesie*-ei. Din această

oral, cu o impresie stilistică de reportofon, versiunea ideală dintre presupusele variante, pentru că spiritul textului se doreşte, de fapt, spiritul poporului.

Se pune, totuşi, întrebarea dacă nu avem de-a face şi aici tot cu exemplare de basm creat, voit aparent popular doar dintr-un exerciţiu scriitoricesc. *Călin Nebunul*, tipărit pentru întâia dată de D. Murăraşu (în Eminescu, Mihai, *Literatura populară*, 1936), este aflat de Eminescu la scurt timp după sosirea sa la Viena în 1869, când tânărul scriitor îşi notează pe scurt subiectul basmului, după cum se presupune, de la un coleg. Însemnările succinte se regăsesc în manuscrisul 2256, 180 şi 180 v:

> „CĂLIN NEBUNUL
> Împărat cu 3 fete, pe cari nu vrea să li dea nimănui. –
> Cea mijlocie, o minune de frumuseţe.
> Trei tineri o cer şi nu li-o dă…
> Un nour care le răpeşte pe fete. Premiul escris de împăratul: care va găsi fetele…
> Cei trei voinici feciori din sat. Călin nebunul cel mic – nebun – năzdrăvan.
> Pleacă ca să găsească şi poposesc unde cade săgeata (filă ruptă – lacună) care nu va veghea să nu se stingă focul.
> (lacună – coala ruptă de la jumătate)
> Merge pe brânci, dă de cel fără mâni. Prind zmeoaica.
> Balta ce usucă. Balta ce învie.
> Fata împăratului Roşu. – Frăţia de cruce. Baba, nucile, inelul, ţiganul pe 12 perini – cu fiecare pas cade perina. Calul cu nuci, calul cu ţiganul legat… Îl lasă. Acasă băiatul cu porcii. – Găinăreasa. Lupta cu buzduganul.”

---

premisă, vor dezvolta o fidelitate aparentă faţă de textul folcloric originar original. Jacob Grimm începe culegerea cu dorinţa de a oferi cât mai mult material istoriografiei mitologiei germanice, dar nu după mult timp lucrarea este preluată exclusiv de fratele său, interesat mai mult de aspectul estetic al basmelor din volum. Wilhelm relatează basmele în forma în care presupune că ar trebui povestite şi pentru a compune versiuni cât mai autentice şi mai complete combină adesea mai multe variante ale aceluiaşi basm (pentru basmele eminesciene nu se cunosc variante), cu scopul de a crea o nouă unitate. La fel cum basmul, ca specie, ia forma unui pelerinaj spre Unitate, culegerea şi promovarea basmelor devine în secolul al XIX-lea un mijloc către refacerea unităţii naţionale.

Un episod similar celor din basmele orientale extras din *Frumoasa Lumii*, publicat de Ilarie Chendi în 1902, în acelaşi an cu *Borta vântului*, a fost prelucrat şi în formă versificată. *Borta văntului*, precum şi *Finul lui Dumnezeu*, aparțin epocii vieneze. Nu cunoaştem la ora actuală un izvor sigur al acestor basme. Se presupune că Eminescu şi le-ar fi notat de la colegi care i le povestiseră, dar nu este exclus – potrivit notelor critice la ediția de opere citată[7] – să fi intrat cu ele în contact printr-una dintre publicațiile vremii. Prima variantă pare însă mai verosimilă, nici un alt exemplar asemănător publicat până atunci nefiind descoperit în urma cercetărilor de până acum. Funcționând, însă, cum spuneam, într-un sistem de simboluri comune, amprenta auctorială a romanticului de la *Junimea* se observă tocmai în acest fond simbolic comun tuturor basmelor de care ne ocupăm acum, care descoperă nu numai un univers fantastic prin excelență românesc, cât, mai ales, la o lectură mai atentă, un imaginar romantic eminescian specific.

Cel mai apropiat de structura şi de simbolistica romantică eminesciană a basmului cult *Făt-Frumos din lacrimă* este *Vasile, Finul lui Dumnezeu*. Subintitulat, de pildă, în volumul îngrijit de D. Murăraşu, *fragment*[8], datorită neîmplinirii finalului rămas parcă nerezolvat, în ediția de *Opere* publicată de Academia Română, basmul nu mai menține această titulatură. Considerăm voit acest final aparent lăsat deschis, care, de fapt, se apropie atât de mult de scenariul romantic din idile, dar în care iubirea rămâne una cu aspirații înalte specifice *High Romanticismului*. De altfel, există o adevărată tradiție a operei lăsate voit neterminată în toate domeniile artei, iar în această manieră considerăm că trebuie citit şi acest basm, care, spre deosebire de celelalte amintite, provine din perioada ieşeană. Finalul fără final trebuie să ascundă mai mult decât lipsa de timp pentru scrierea încheierii: *Vasile, Finul lui Dumnezeu* ține, probabil, de intimitatea cea mai solitară a poetului. Suntem în fața finalului tragic al scenariului iubirii la Eminescu şi

---

[7] Eminescu, Mihai, *Opere II*, *Proză. Teatru. Literatură populară*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 1252-1253.

[8] Eminescu, Mihai, *Literatura populară*, Ediție critică de D. Murăraşu, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 145.

în romantism unde hybrisul celui care iubeşte (masca) idealul(ui) fantastic irealizabil implică sancţiunea legilor Naturii care nu mai permit nici împlinirea profană, plasând existenţa cu toate formele şi funcţiile ei sub semnul vanităţii. Spre deosebire de celelalte basme, formula de introducere din acesta introduce parcă într-un alt fel de *illo tempore*: „Poveste, poveste, cuvânt de poveste, în ast-sară la noi soseşte pe un pai de sacară, să te ţin de vorbă-n astă sară”[9]. Părăsind realitatea, pătrundem odată cu povestea dincolo de diurn şi ne apropiem de seara şi de noaptea romantică, de ceea ce va însemna, simbolic, călătoria eroului pe timpul nopţii. Universul poetic eminescian este în întregul său, în fond, un timp al înserării, dar nu al înserării ca apus, amurg solar solstiţial, ci timp al răsăritului de lună, când începutul romantic al nopţii deschide calea spre explorarea tenebrelor şi spre redescoperirea timpului echinocţial a cărui măsură este sfera astrului nopţii, umbra şi proiecţia soarelui.

Ieşită din comun este genealogia Ilenei Cosânzene: aici povestea se apropie cel mai mult de modelul cosmologic eminescian. Ileana este luna. Eroul e îndrăgostit de lună şi, precum basmul acesta, la început, pare un mit mesianic răsturnat, fecioara născând copilul necuratului, pe care îl botează Dumnezeu, finalul ia forma unui *Luceafăr* întors, în care eroul pământean, îndrăgostit de frumoasa lună celestă pleacă într-o călătorie pe tărâmul celălalt până la aceasta, care îl refuză şi-l trimite înapoi la fata de om, dar, odată întors, şi dragostea cu aceasta apare imposibilă. De fapt, nunta interzisă cu luna implică semnificaţii aparte. Orice basm, în esenţa sa arhetipală, este în primul rând un mit de regenerare cosmică prin iniţierea unui avatar. Toate scenariile iniţiatice transpun în faptele eroului mişcarea regenerativă ciclică, circulară şi concentrică a Universului. După cum dimineaţa soarele răsare, seara apune ca după noapte să răsară iar în est[10], anul îşi schimbă anotim-

[9] Eminescu, Mihai, *Vasile, Finul lui Dumnezeu*, în Eminescu, Mihai, *Opere II. Proză. Teatru. Literatură populară*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 1143. Pentru basmele eminesciene vom cita această ediţie şi vom nota, pentru simplificare, astfel: *titlul basmului*, pagina.

[10] *Un soare de s-ar stinge-n cer / S-aprinde iarăşi soare*. (Eminescu, Mihai, *Luceafărul*, în Eminescu, Mihai, *Opere I. Poezii*, Editura Univers

purile ca, după iarnă, să urmeze primăvară[11], ca tot astfel deceniile, secolele, mileniile şi erele să se succeadă cu noi decăderi şi noi începuturi, asemenea marelui an Kalpa[12], cu echinocţii şi solstiţii, într-un sistem concentric progresiv, de la micro la macrocosm, de la mic la mare, eroul avatar semnifică deopotrivă omul şi soarele pe ale cărui simboluri le poartă. Asemenea călătoriei eroului de tarot din cărţile Marilor Arcane, care, după etapa de maturizare şi dezvoltare a Ego-ului, descinde în infern odată cu apusul soarelui, continuând împreună cu acesta călătoria pe timp de noapte, ca după depăşirea Ego-ului prin învingerea interiorităţii sale, a dublului său din umbră (Anima, polul opus), să reunifice Sinele regăsit pe drumul de întoarcere către răsărit şi să unifice contrariile, întunericul învins cu lumina triumfătoare, soarele cu luna, depăşind eclipsa, când cei doi aştri se suprapun (Luna, cartea XVIII), conjuncţia în iniţierea alchimică înseamnă nunta soarelui cu luna. Ritualul de iniţiere masonică se încheie tot cu nunta cosmică a celor doi aştri, ca în *Flautul fermecat*, şi tot astfel şi eroul din basm trebuie să realizeze cununia cu mireasa lumii, lumina (etimologie comună din lat. *lumen*), el ca reprezentant al soarelui căsătorindu-se în final cu fata-lună. Dacă la mijlocul drumului iniţiatic, odată cu dobândirea Paradisului terestru, are loc nunta terestră (alegerea iubitei, cartea VI de tarot, Îndrăgostiţii), nunta cosmică, astronomică, a eroului-soare cu luna nu poate avea loc decât în Paradisul celest. Nu numai basmele lui Eminescu pot fi puse în legătură cu simbolistica jocului de tarot. Atât cei mai importanţi reprezentanţi ai romantismului german, dintre care îl amintim aici numai pe Novalis – model recunoscut pentru Eminescu – care dedică una dintre nuvelele sale Marii preotese (cartea II de tarot), adică zeiţei Isis, căreia îi este închinat templul din Sais, locul de desfăşurare a acţiunii din nuvela *Discipolii din Sais*, cât şi autori romantici români, precum Ioan Heliade Rădulescu (vezi

---

Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 228. Pentru poeziile eminesciene vom cita această ediţie şi vom nota astfel: *titlul poeziei*, pagina).

[11] *Iar catapeteasma lumii în adânc s-au înegrit, / Ca şi frunzele de toamnă toate stelele-au pierit.* (*Scrisoarea I*, p. 189).

[12] Cel mai mic multiplu comun al rotirii complete a tuturor aştriilor este în astrologia indiană era cosmică supremă.

de pildă *Biblicele*) şi Bogdan-Petriceicu Hasdeu au fost preocupaţi de ezoterism şi, implicit, de tarot. Tarotul şi ezoterismul ca metodă de supracunoaştere se impune ca motiv romantic încă din *Faust* al lui Goethe. Totodată există o tradiţie interpretativă care pune în legătură scenariul narativ şi mito-simbolic al basmelor, mai ales al celor culte, cu simbolismul mitologic şi psihanalitic al marilor arcane[13], care corelează în imaginile cărţilor de tarot viaţa omului şi ciclurile solare. De asemenea, Mihai Eminescu, preocupat fiind deopotrivă de ciclicitatea existenţei micro şi macrocosmice, dar şi de astrologie şi, de ce nu, de aspecte de ezoterism, precum sunt cartea lui Zoroastru şi formula magică scrisă cu litere arabe din *Sărmanul Dionis* sau stelele care-„n cer mişcă auritele zodii" etc. Mihai Eminescu apelează, la fel ca predecesorii săi, şi la simbolistica tarotului, ceea ce apropie basmele discutate în lucrarea de faţă de opera cultă a scriitorului, aşa cum vom explica în continuare.

La Eminescu, căsătoria Finului lui Dumnezeu cu Ileana Cosânzeana nu poate avea loc pentru că nici nunta soarelui cu luna nu a fost permisă:

„Pădure şi casă frumoasă.
Când făcuse D-zeu lumea. Doi frăţâni: Sf. Soare şi Sf. Lună. Nu mai era lume pe pământ, numai ei doi era. El au vrut să se-nsoare şi să iee pe soră-sa şi s-o dus la D-zeu să ceară voie s-o iee. D-zeu n-o vrut. Şi el a venit ş-a zis:
– Hai, soro, să ne cununăm că eu nu mai ascult pe D-zeu.
Sf. Lună au zis:
– Mă duc eu să-mi cer voie.
Şi s-au dus la D-zeu ş-au zis:
– Doamne! De ce nu vrei să mă iee frete-meu?
– Nu vreau că tu ai să ţii noaptea şi frate-tău are să ţină ziua.
Ş-aşa au lăsat-o D-zeu şi s-o dus şi i-au deschis toate porţile iadului şi ale raiului şi au spus:
– Dacă-i lua pe frate-tău ai să şezi în iad, dar dacă n-oi lua ai să şezi în rai.
Vine ea şi-i spune Sf-tului Soare. Sf. Soare au zis: mai bine să şadă-n iad s-o iee, decât în rai să n-o iee. S-au pornit să se

[13] Pentru mai multe detalii vezi Banzhaf, Hajo, *Tarot şi călătoria eroului spre Marile Arcane*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2003.

> cunune. Când au început popa a citi, icoanele au început a lăcrima ş-a se face întunerec afară ş-au venit un nour gros ş-o luat pe Sf. Soare şi l-o pus la răsărit şi pe Lună la apus. Şi i-au ei aşa putere D-zeu, când a porunci să crească pădurile şi ape să se facă pe lumea asta şi i-a pus numele Ileana Cosânzeana. Într-un fel pe lumea asta şi-ntr-un fel pe lumea cealaltă. În pădurea ceea şedea Ileana Cosânzeana."[14]

Basmul trasează aici liniile clare ale unei mitologii populare care încearcă să explice succesiunea temporală a zilei şi a nopţii, în ultimă instanţă, legile naturii, conştientă fiind de esenţa similară şi contrară a celor doi aştri a căror căsnicie rămâne, în mod normal, imposibilă. Imposibilă este şi iubirea eroului cu luna, nu neapărat, însă, pentru că acesta este de natură inferioară astrului, constituţia sa de daimon permiţându-i cel puţin teoretic accesul la nivelul astral al lumii şi nici precum am putea deduce din afirmaţiile lui G. Călinescu din *Estetica basmului* despre incest: „Incestul reprezintă în mitologie ceea ce adulterul este în roman. El e privit cu oroare şi pare evident că pricina nu-i alta decât temerea de degenerescenţă, exprimată printr-o interdicţie de ordin etic. În balada «Soarele şi luna», intriga porneşte, nici vorbă, de la observarea alternării soarelui cu luna, interpretată ca o persecuţie sterilă. Antropomorfic, faptul este explicat ca o pedeapsă pentru o încercare sexuală patologică"[15], spune criticul, dar legile lumii de basm nu sunt antropomorfe, ci cosmologice. Din pricina viziunii despre iubire şi univers a lui Mihai Eminescu, înţelegând eroul nostru în continuare ca reprezentant al soarelui, suprapunerea lui cu luna pe acelaşi centru comun al sferelor astrale, conjuncţia acestora, ceea ce ar restaura echilibrul sferic platonician, nu mai este cu putinţă. Avatar solar, incompatibil cu luna, Vasile nu se poate iubi cu Ileana Cosânzeana, dar nici cu fata pe care o salvase, greşeala sa nefiind că a ochit prea sus, aspirând la sferele cele mai înalte, ci fata pe care o salvase se cunună cu altul pentru că, la Eminescu, „totuşi este trist în lume".

---

[14] *Vasile, Finul lui Dumnezeu*, p. 1147.

[15] Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 273.

Titulatura eroului acestui basm trimite la un altul, *Finul lui Dumnezeu*, unde natura de daimon romantic a protagonistului se menține prin originea și prin botezul său care îl obligă, de asemenea, la inițiere. Blazonul imprimat în nume va fi destinul ce îl va urmări toată viața pe Vasile, pe *Finul lui Dumnezeu*, dar și, de pildă, pe Călin Nebunul.

Categoria eroului este, din punct de vedere literar, o categorie estetică, iar tipologia eroului este prin excelență romantică. Avem de-a face, cum se spune, cu un personaj excepțional aflat în situații excepționale. Definiția pe care G. Călinescu o propune tipologiei eroului de basm din perspectivă, desigur, estetică, este aceasta: „Făt-Frumos, ca fecior de împărat, este un tânăr nubil, care fie că se duce în lume anume spre a găsi o fată, fie că o găsește întâmplător, se însoară cu ea. Faptul de a deveni împărat, ca urmaș al tatălui său, sau ca soț al fetei, e în cazul acesta de un interes secundar. Făt-Frumos mai pornește spre a săvârși isprăvi cerute de împărat, în general imposibile, a slobozi fetele furate de zmei, a găsi pe hoții merelor de aur furate. Când basmul nu se sfârșește cu nunta lui Făt-Frumos, este la mijloc ori un fenomen de amnezie folclorică, ori o întrerupere bruscă, în scopuri simbolice, a carierei eroului. În orice caz, căsătorit și cu copii, eroul încetează de a mai fi Făt-Frumos, el devine «Împăratul» pus în fața problemelor omului matur. Făt-Frumos reprezintă o vârstă și o criză întocmai ca și Ileana Cosânzeana”[16]. Departe de a fi cea mai corectă definiție oferită vreodată eroului de basm, personaj romantic în toată profunzimea sa, de la setea de cunoaștere exprimată simbolic în procesul inițiatic la care destinul îl înhamă, la condiția umană care îl păstrează o simplă marionetă pe un teatru al unei alte lumi ale cărei frâie nu și le poate mânui singur, rămânând permanent în granițele destinului, dar și prin existența sa în registrul inconștientului pe întreg parcursul călătoriei sale astral-nocturne în tenebrele cu tentă mistică, eroul sau voinicul într-adevăr pornește la drum pentru a înfăptui Nunta, pentru a uni contrariile debarasându-se de dublul său. În *Estetica basmului* G. Călinescu explică: „Ideea

[16] *Ibidem*, p. 214.

că fiul cel mai mic e şi mai voinic şi că valoarea nu stă în aparența strălucită, alunecă în unele basme spre crearea unui tip de erou între Făt-Frumos şi Păcală, adică un prost aparent sau în fine de om neexperimentat, care se deşteaptă la minte treptat şi peste aşteptări”[17]. Este tipologia ce corespunde lui Călin Nebunul din basmul omonim eminescian. Dar nu avem aici de-a face, de fapt, nici mai mult nici mai puțin, tocmai cu condiția omului de geniu, pe care romanticii, cum bine ştim, au abordat-o cu atâta ardoare şi care pentru romanticul nostru a reprezentat veşnic o constantă a operei sale culte? Nebunul e şi tipul eroului de tarot. Cartea numerotată cu 0, prima din cele 22 ale Marilor Arcane este intitulată astfel, reprezentându-l pe erou, pentru că în arhetip, înaintea erei patriarhale, eroul era mereu cel nătăfleț, cel mai mic şi prostuț în aparență. Potrivit lui Hajo Banzhaf, „tocmai aici rezidă mesajul deosebit al basmelor tuturor popoarelor lumii. Ele ne arată că cele mai mari probleme pot fi rezolvate întotdeauna numai de partea de la care ne aşteptăm cel mai puțin”[18]. Să nu uităm de asemenea că Parzifal porneşte în căutarea cetății Graalului îmbrăcat în haine de nebun. Nebunul poate dobândi starea paradisiacă, spre deosebire de frații mai mari, tocmai pentru că are inima curată. Ritualul de inițiere parcurs de eroii din basmele eminesciene populare se constituie ca trasee de căutare sau de recuperare printr-o *longissima via* labirintică unde intersecțiile rutelor ocolitoare au loc în *topoi* tradiționali.

Călin Nebunul recuperează fetele de împărat furate de cei trei smei din trei păduri metalice, de aur, de argint şi de aramă. Este interesant că varianta în proză surprinde ordinea inversată a evoluției alchimice a metalelor nobile, ordine restituită, însă, de poet în varianta versificată a basmului: „Pân-ajung în faptul nopții la pădurea de aramă / (…) Şi pin albul întuneric al pădurei de argint / (…) Până vede înaintă-i răsărind pădurea de-aur”[19]. Pădurea prin care Călin Nebunul rătăceşte, împreună cu cel cu care se prinde frate de cruce, cuprinde două

---

[17] *Ibidem*, p. 220.
[18] Banzhaf, Hajo, *op. cit.*, p. 29.
[19] *Călin Nebunul*, p. 983-1006.

iazuri. Lacul, simbol central al liricii eminesciene, dobândeşte de data aceasta conotații aparte, întruchipând apa vie şi apa moartă. Dacă în tarot, amestecarea apei vii cu apa moartă apare pe cartea XIV, Cumpătarea, important fiind dozajul corect de tipul farmaconului, în basmul de față apele nu se mai amestecă una cu cealaltă şi nu mai provoacă, aparent, creşterea părții interioare în defavoarea celei exterioare, dar, de fapt, refacerea picioarelor şi a brațelor pierdute de cei doi frați de cruce semnifică depăşirea stadiului jertfei inițiatice. Tot apa vie e şi cea cu care Finul lui Dumnezeu stropeşte dracii şi îi arde şi cea care o metamorfozează pe Frumoasa lumii din măgarul ce devenise la loc în om. Interesantă aste aici şi viziunea asupra Infernului. Acolo băiatul mijlociu întâlneşte aşa-zişii oameni de fier. Trimis de vrăjitor să îi aducă cheia iadului, copilul se coboară în infern, unde este lăsat captiv, dar se eliberează printr-un fel de pact cu diavolul. Un om de fier îl readuce din centrul subteran la lumina zilei. Apoi, posedând cheia iadului, pactul băiatului cu diavolul devine cât mai concret, toate bunurile sale provenind din mână de drac. Aici nu ne confruntăm cu imaginea malefică a dracilor, ci dracii sunt un fel de smei cu care omul convieţuieşte. Romantic este gândul acestei bune înțelegeri, romantic este şi colosalul dobândit din Infern.

Un alt personaj mitologic autohton preluat cu predilecție în basmele romantice româneşti este Statu-palmă-barbă-cot. Întruchipare similară bătrânului pitic din *Schneeweisschen und Rosenrott*, care la frații Grimm nu poate fi altul decât chiar zeul Hermes Trismegistos, care îşi păzeşte sacii cu pietre pre-țioase şi cu aur, la noi, personajul dobândeşte conotații mult mai pozitive, rămânând periculos şi de temut, dar devenind totodată un important donator şi sprijin al eroului odată ce a fost îmblânzit. La Eminescu întruchiparea lui se schimbă radical, devenind un simbol personalizat al propriilor obsesii filosofice. Statu-palmă-barbă-cot este în *Finul lui Dumnezeu* personificarea vântului de la răsărit, feciorul pajurei. Ținând cont că în estetica romantică vântul este simbolul Timpului cu a sa scurgere repede şi de nestăvilit, personajul însumează noi interpretări posibile. De basmele germane aminteşte şi *Fru-*

moasa lumii unde pasărea aurie ce făcea ouă de aur şi aducea noroc trimite la pasărea pe care o ucide Bertha în *Der blonde Eckbert* al lui Ludwig Tieck. De asemenea, omul sărman plecat în „Pădurea neagră" în căutarea Norocului aminteşte de *Der Runnenberg*, iar intruziunea în spaţiul interzis, care, la fel ca şi în *Runnenberg*, atrage sancţiunea prin moarte, trimite la basmul *Die Elfen* al aceluiaşi romantic de la Jena.

Revenind la *Finul lui Dumnezeu*, pajura trebuie adusă de asemenea în discuţie, ea fiind mama vântului. Pasărea trebuie decriptată din acelaşi punct de vedere romantic, al vântului văzut ca metaforă a Timpului. Vântul ca Timp apare şi în *Borta vântului*, unde metafora este chiar şi mai evidentă. Ţăranul, supărat că vântul i-a spulberat toată mâna de grâne care erau recolta sa, porneşte răzbunător ca să astupe borta vântului. Pe drum se întâlneşte cu Dumnezeu şi Sfântul Petru de trei ori, care de fiecare dată îl trimit înapoi acasă cu câte un dar, pe care mai întâi îl va pierde din neglijenţă, dar apoi îl va redobândi şi se va îmbogăţi nespus în cele din urmă. Cu toate acestea, ţăranul nu îndeplineşte scopul măreţ pentru care plecase în călătorie: „Mă duc s-astup borta vântului, că mi-a luat făina din căuş"[20]. Prin aceasta se aseamănă cel mai mult cu formula atipică pe care Eminescu o adoptă în *Făt-Frumos din lacrimă*, unde, de asemenea, după cum am arătat deja în lucrarea citată, eroul nu îndeplineşte niciodată scopul pentru care a pornit în călătorie şi de aici decurge atipicitatea textului. Eminescu nu reuşeşte să aplice complet viziunea filosofică proprie, care concepe o lume în semicerc, între naşterea şi moartea universală, sistemului circular al basmului tipic cu care intră în conflict. Romanticul păstrează şi aici numai aparenţa tipicităţii, dând impresia răsplătirii şi îmbogăţirii surclasante a ţăranului, dar, de fapt, cosmosul nu este regenerat, iar misiunea eroului nu e îndeplinită. Cu alte cuvinte, materia efemeră realizată de om („o lume mică de se măsură cu cotul"[21]) – căuşul de făină – e spulberată de Timpul care se scurge cu viteza vântului. Romanticul încearcă să stăvilească

[20] *Borta vântului*, p. 1127.
[21] *Scrisoarea I*, p. 189.

mişcarea accelerată a Timpului care se scurge, dar vanitatea existenţei persistă, stagnarea timpului fiind irealizabilă. De aici decurge şi mentalitatea despre efemeritatea vieţii pe care o mărturiseşte sărmanul vânător din *Frumoasa lumii*, când spune la plecarea în pădure că: „tot o moarte-am să mor”[22]. Nu putem întrezări aici decât concepţia romantică eminesciană a egalităţii tuturor în faţa morţii, care rămâne, în cele din urmă, singura formă de eternitate.

În alt basm, totuşi, stagnarea timpului este înfăptuită. Este vorba de cel ce este, totuşi, cel mai eminescian dintre toate basmele în formă populară ale lui Mihai Eminescu. Plecat în căutarea unui tăciune aprins pentru a reaprinde focul, Călin Nebunul îi întâlneşte pe drum pe De-cu-sară, Miezu-nopţii şi Zori-de-ziuă, pe care-i leagă de copaci: „El i-o legat, că lui i-era frică să nu se facă ziuă”[23]. Îngheţarea Timpului ce are loc prin legarea celor trei momente este dependentă de prima etapă a călătoriei eroului: maturizarea şi aducerea (păzirea) focului, căci până când Călin nu recuperează focul stins, soarele nu se poate arăta pe cer. Revenirea eroului şi aprinderea focului încheie prima parte a călătoriei. Momentul corespunde cărţii a IX-a de tarot, tăciunele furat din focul smeilor înlocuind felinarul pe care îl poartă Eremitul, căci abia (re)dobândind lumina, Călin va putea lumina calea sa în pădurile metalice unde trebuie să descindă în următoarea parte a călătoriei. Legat de îngheţarea Timpului este şi somnul celorlalţi doi fraţi mai mari ai lui Călin, ce reprezintă partea întunecată a Eului de care Sinele iniţiat se debarasează. Pe de altă parte, însă, motivul fratelui de cruce ocupă alt loc în economia basmului ca ritual de iniţiere. Este vorba aici de motivul romantic al dublului, fiind desigur numai o frăţie de ordin spiritual, ca la fraţii rosacrucieni, eroul parcurgând drumul pe timp de noapte, deci descinzând în pădurea infernală, ca „*hommo duplex*”[24]. Iniţierea şi desăvârşirea spirituală presupune eliberarea, învin-

---

[22] *Frumoasa Lumii*, p. 1110.

[23] *Călin Nebunul*, p. 1099.

[24] Menţionăm că sintagma aparţine lui Dan C. Mihăilescu. Pentru mai multe detalii a se vedea Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene*, ediţia a II-a revăzută şi neadăugită, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 12.

gerea şi reunificarea cu acest dublu inconştient, ca dovadă că eroul se îngrijeşte de împlinirea umbrei sale, de căsătorirea fratelui de cruce, pentru a se putea întoarce acasă de unul singur, cu Sinele reîntregit, altfel spus, cu „Eul său lui redat”…

O altă imagine prin excelență romantică se regăseşte şi în motivul căutării florii albastre, prezent, în mod poate neaşteptat, şi în proza folclorică a lui Mihai Eminescu. Primirea fetei de împărat pețite de Finul lui Dumnezeu este condiționată de obținerea florii din mijlocul grădinii: „Eu ți-oi da fata dacă te-i duce la dealul cel cu flori şi mi-i aduce o floare din mijlocul grădinii celeia, eu ți-oi da fata”[25]. De asemenea, în varianta versificată a lui *Călin Nebunul*, „În pădurea argintoasă iarba pare de omăt, / Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet”[26], în condițiile în care în pădurea de argint era ascunsă fata cea mijlocie, frumoasa care devine aleasa lui. Ca în romanul neterminat al lui Novalis, floarea albastră pe care tânărul Heinrich o caută este şi aici simbolul desăvârşirii, obținute în basm prin nuntă, dar pentru ca nunta să poată avea loc, desăvârşirea trebuie să conducă dincolo de lucruri unde se află floarea albastră râvnită inițial de *Heinrich von Ofterdingen*, *after den Dingen*, deci dincolo de lucruri.

O altă constantă romantică ce îi leagă pe eroii basmelor pe care le-am discutat este somnul profund. Frații mai mari ai lui Călin Nebunul dorm timp îndelungat, lăsând chiar găuri în pământ în urma greutății lor. Întors cu fetele de împărat la casa fraților mai mari care îl aşteptau, Călin adoarme de oboseală atât de adânc, încât nu simte nici durerea când frații îi retează picioarele, iar în varianta versificată, influența gândirii eminesciene fiind şi mai evidentă, are loc în acelaşi moment somnul în doi: „Ochii-n lacrimi îi ascunde-n părul moale de peteală… / Şi adorm. Somn greu îi varsă plumb în vinele-ostenite”[27]. Vasile, Finul lui Dumnezeu, este cuprins de un somn adânc din care fata cea de 11 ani abia reuşeşte să îl mai resusciteze, smulgându-i părul din cap, pentru că balaurul din

---

[25] *Finul lui Dumnezeu*, p. 1139.
[26] *Călin Nebunul*, p. 993.
[27] *Călin Nebunul*, p. 999.

fântână îi furase somnul, la fel cum baba pentru care Făt-Frumos din lacrimă păzeşte cele şapte iepe îi găteşte mâncarea cu somnoroasă. Despre mişcarea somnolent-onirică a vorbit mai ales Ioana Em. Petrescu într-un capitol despre somn şi moarte din cartea sa *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*[28]. De fapt, somnul nu reprezintă decât o mască a morţii. Somnul este moartea iniţiatică, văzută romantic de Mihai Eminescu, pe care eroul de basm trebuie să o parcurgă pentru a putea reînvia regenerat. Şi în traseul iniţiatic din tarot, moartea este momentul descinderii în lumea de dincolo, de unde eroul să se întoarcă, împreună cu soarele, renăscând regenerat. Cavalerul morţii desenat pe cartea XIII indică direcţia deplasării avatarului regenerator, parcurgând, asemenea soarelui, traseul nocturn de la vest la est. Revenind la nunta imposibilă din *Vasile, Finul lui Dumnezeu*, reţinem detaliul că Dumnezeu a aşezat luna la vest şi soarele la est, iar traseul eroului se desfăşoară în sens invers, mergând către apus şi către lună, asemenea cursului linear al Timpului istoric şi nu spre răsărit, într-un mod circular, spre soare. Profund romantic, drumul eroului solar spre lună ratează săvârşirea iniţierii şi merge, tragic, spre apus, ilustrând concepţia eminesciană despre dimensiunea temporală, care şi-a pierdut odată cu filosofia kantiană eternitatea echilibrului platonician al muzicii de sfere pe care poetul îl va căuta la nesfârşit. Basmele eminesciene sunt, iată, şi în forma populară, încă o încercare de a găsi ce nu mai poate fi găsit. Universul nocturn al basmului, cu călătoria infernală şi astrală a eroului reprezintă refugiul scriitorului cult în structurile arhetipale ale spiritualităţii literare, care, la origini, a fost cea populară. Păşim astfel de-a dreptul dincolo de mit readucând valorile originare în instituţia cultă a literaturii moderne. Structura basmelor lui Eminescu, detaşându-se de fantasticul cult, optează pentru un fel de fabulos oniric, luând forma unui vis neorganizat, în care coincidenţa simbolurilor comune provine parcă din repetitivitatea viselor în cadrul aceloraşi basme. Protagoniştii botezaţi similar

---

[28] Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, ediţia a III-a, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 125-135.

pornesc în vis pe calea Timpului, unii într-un sens, alții într-altul, fără a putea reuşi să îl ajungă din urmă, coexistând totul, cu toate toposurile comune, în acelaşi etern prezent.

Bibliografie

Banzhaf, Hajo, *Tarot şi călătoria eroului spre Marile Arcane*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2003.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol. 1 şi 2, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2002.

Braga, Corin, *10 studii de arhetipologie*, ediția a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007.

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu I, 2*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Cocchiara, Giuseppe, *Istoria folclorului european: Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I. O., Bucureşti, 2004.

Cordun, Val, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 2005.

Cornea, Paul, *Originile romantismului românesc*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Costache, Iulian, *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit*, Editura Cartea Romanească, Bucureşti, 2008.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Dorondel, Ştefan, *Moartea şi apa: ritualuri funerare, simbolism acvatic şi structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc*, Editura Paideia, Bucureşti, 2004.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu şi basmele*, în Eminescu, Mihai – *Basme*, ediție îngrijită de G. Zarafu cu prefață de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura Doina, Bucureşti, 2000.

Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2004.

Eliade, Mircea, *Mituri, vise şi mistere*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2008.

Eminescu, Mihai, *Literatura populară*, ediție critică de D. Murăraşu, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Eminescu, Mihai, *Opere I. Poezii*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Eminescu, Mihai, *Opere II. Proză. Teatru. Literatură populară*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 2001.

Frisch, Helmuth, *Sursele germane ale creației eminesciene. Identificarea izvoarelor, comentarea lor şi introducere 1, 2*, Editura Saeculum I.O., Bucureşti, 1999.

Gană, George, *Melancolia lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2002.

Gregori, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Grupul Editorial ART, Bucureşti, 2008.

Guénon, René, *Scurtă privire asupra inițierii*, Editura Herald, Bucureşti, 2008.

Guénon, René, *Inițiere şi realizare spirituală*, Editura Herald, Bucureşti, 2008.

Jung, Carl Gustav, *Opere complete, vol. XIV partea a doua, Mysterium Conjunctionis: Cercetări asupra separării şi unirii contrastelor sufleteşti în alchimie*, Editura Trei, Bucureşti, 2003.

Kernbach, Victor, *Miturile esențiale. Antologie de texte*, Editura Ştiințifica şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

Lovinescu, Vasile, *Interpretarea ezoterică a unor basme şi balade populare româneşti*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1993.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Mihăilescu, Dan C., *Perspective eminesciene*, Ediția a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

Nemoianu, Virgil, *The Tamig of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Haward University Press, 1984.

Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român 1,2*, ediția a II-a, Editura Vestala, Bucureşti, 2008.

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002.

Propp, Vladimir Iakovlevici, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Propp, Vladimir Iakovlevici, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Roob, Alexander, *Alchimie & Mistique. Le cabinet Hermétique*, Editura Taschen, Köln, 2005.

Schuré, Edouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'Histoire. Secrète des Religions. Rama. Krishna. Hermès. Moïse. Orphèe. Pythagore. Platon. Jésus*, Librairie Académique Perrin, Saint-Amand, 1960.

Tacciu, Elena, *Mitologie romantică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973.

Tacciu, Elena, *Eminescu. Poezia elementelor. Eseu asupra imaginației materiale în postumele de tinerețe*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

Tămaş, Mircea A., *Misterele lui Harap Alb. Desăvârşirea inițiatică şi învierea lumii*, Mirton & Rose-Cross Books, Timişoara, 2004.

Tieck, Johann Ludwig, *Der blonde Eckbert*, *Der Runnenberg*, *Die Elfen*, Reclam und Universal-Bibliothek, Ditzingen, 1996.

Ulubeanu, Emanuel, *«Făt-Frumos din lacrimă». Basm atipic*, în „Studii eminesciene 5", Editura Universității „Al. Ioan Cuza" din Iaşi, Iaşi, 2008.

Wenzel, Horst, Seipel, Wilfried şi Wunberg Gotthart, *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, în colecția Schriften des Kunsthistorisches Museum Wien, Editura Skira, Viena, 2000.

Zusammenfassung

(Das Imaginäre der Märchen Eminescus in volkstümlicher Form)

Mihai Eminescus Interesse an Volksliteratur ist seiner Zeit bedingt und steht unter dem Einfluss der Romantik und des deutschen Nazionalismuss des XIX. Jahrhundert, hat aber auch im begründeten Bewustsein eines tatsächlichen Mangel an veröffentlichte rumänische Volksdichtung sich entwickelt. Eminescu hat unter seinen postumen Schriften auch fünf Prosamärchen in Volksform hinterlassen, die jedoch alle nach der Erscheinung seines Kunstmärchen *Făt-Frumos din lacrimă* erarbeitet worden sind. Aufgrund einer argumentativen Untersuchung der romantischen gemeinsammen Symbolik alldieser fünf Geschichten stellt unser Studium die bisherige Zuschreibung dieser Märchen zur Volksliteratur in Frage.

Elegia senină – Mihai Eminescu

Gabriel-Adrian MIREA
(gabimirea2000@yahoo.fr)

Este un fapt cunoscut prezența numeroaselor capcane ale limbii, nu numai cele vizibile cum ar fi: problema sensurilor pertinente, acțiunea clişeelor ori a numeroaselor forme de tăiere a ideii. Cea pe care o am în vedere priveşte raportul afirmație – interogație. Când afirmi un lucru, îi certifici existența şi, eventual, îi cauți urmele. Când însă realizezi o interogație, mai întâi trebuie să aduci lucrul în imanent, în zarea aceasta. Iată astfel cauza pentru care nu voi începe cu afirmația că Eminescu a fost un poet elegiac, ci îmi rezerv uimirea de a nu fi sigur, cu toate dovezile produse în cursul acestui studiu, dacă a avut realmente o latură elegiacă. Desigur, a realiza o afirmație înseamnă a acoperi senin tot obiectul cercetării, prin urmare a avea o exprimare absolutistă, majoritară. Interogația, în schimb, nu poate viza decât partea, întregul rămâne doar o miză îndepărtată – posibilă de imaginat, dar practic intangibilă (şi, de altfel, toți eminescologii au avut grijă să paseze mai departe cercetarea – au folosit metoda interogativă, nu cea afirmativă –, fiecare spunând că aşteaptă pe altcineva care să fie mai complet, cu tehnici exhaustive mai bune etc.).

Exprimând aceste prime scrupule procedurale, revin spre reflecția dacă Eminescu a fost oare şi un poet elegiac? Cum este posibil să se manifeste elegia – acea specie lirică pierdută a timpurilor Antichității – într-o literatură pe cale de împlinire cum era cea română în secolul al XIX-lea şi ce forme a căpătat la acest poet? Definițiile retorice ori lexicografice acordă generos elegiei un sens, să-i zicem psiho-temporal, şi insistă mai puțin pe formă fixă specifică în copilăria speciei. Astfel,

dicționarele generale ori de specialitate[1] selectează ca element central *regretul* şi au în vedere atât o stare amară a sufletului, cât şi o poziție a poetului cu fața întoarsă către cele ce nu mai sunt.

Dacă în definiție ar fi fost specificat un anume procedeu stilistic dominant, atunci operația de izolare a elegiacului ar fi decurs mai uşor, ar fi avut, cum spuneam, poate sorți de izbândă o (pro)poziție afirmativă. Lipsa unor asemenea mărci, în mod straniu, nu slăbeşte însă elegia, ci îi focalizează receptarea înspre sentiment – o indicație clasică a lui Titu Maiorescu[2], de altfel, privind întregul câmp stilistic – şi poate conduce la următoarea productivă apropiere de procedurile stilistice.

Aceasta apropiere pleacă de la una dintre distincțiile esențiale ale devierilor semantice, respectiv raportul dintre figurile de construcție şi cele contextuale. Vorbim de devieri ale privirii de departe şi altele ale cercetării cu lupa. Cum regretul este o formă de deviere a atenției de la prezent – el nu trimite numai spre trecut, ci şi spre un viitor nerealizat, improbabil, foarte firav în şanse, atunci va cunoaşte – cu anumite rezerve – o aceeaşi dublă manifestare. Cu ajutorul acestei distincții întreg – parte, constatăm existența unor poeme ale regretului pe care le vom numi elegii – deoarece acest sentiment copleşeşte toate celelalte oferte de simțire – şi a unor formule elegiace, acolo unde acestea apar datorită unei întoarceri neaşteptate de umăr a poetului spre latență, o insistență realizată însă, doar în treacăt. Vorbim de elegie atunci când regretul este centrul de interes, oglinda unui lac în care se priveşte cu

---

[1] Iată doar câteva dintr-o lungă listă: Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1975; *The Enciclopaedia Britannica*, vol. 8, The Enciclopaedia Britannica, Londra, 2009; Al. Săndulescu, Mircea Anghelescu, Nicolae Balotă, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1976; *La Grande Encyclopédie*, DVD, Micro Application, Paris, 2009; *Encyclopaedia Universalis*, vol. 18, Encyclopaedia Universalis, Paris, 2002; *Dicționar de terminologie literară*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1970; Mircea Anghelescu, Cristina Ionescu, Gheorghe Lăzărescu, *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, Bucureşti, 2007.

[2] Titu Maiorescu, „O cercetare critică asupra literaturii române de la 1867” în *Opere*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

greu, insistent. Vorbim de elegiac atunci când întâlnim un alt sentiment dominant în a cărui mantie întrezărim şi firele nostalgiei, astfel încât culoarea poemului joacă în acele momente în nuanţe închise, brumării, depresive, specifice gamelor muzicale minore.

Putem acum afirma, deşi într-un stadiu încă prematur, că Eminescu a avut în firea sa poetică şi matisări elegiace – aspect numit de Ion Negoiţescu[3] într-un mod nictomorf drept „noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne", iar de Dimitrie Popovici[4] ca „punctul de sosire în procesul sufletesc al poetului". Stropi nocturni şi scopuri nostalgice. Iată ceva din natura cunoscutului halo eminescian care continuă să acţioneze ca anesteziant liric asupra talentelor poetice debutante.

Întăriţi de speranţa unui El Dorado al acestei forme lirice, să pornim cu inima mai uşoară spre elegie, unul din vârfurile încă necucerite, ignorate inexplicabil, din masivul Himalaiei eminesciene. Drumul ar putea avea două componente majore. Pe de-o parte, o analiză a profunzimilor elegiilor, respectiv a poeziilor cu o melancolie copleşitoare, ne-ar putea arăta modul cum minereul elegiac urcă pe dinlăuntrul muntelui poeziei nu pentru a-l surpa, ci pentru a-i da drept contur specific acel albastru de Voroneţ eminescian. Infiltrările, exploziile, rotirile şi nonformele elegiace pot fi astfel intuite în amplitudinea lor. Pe de altă parte, căutările sclipirilor elegiace printre poemele eminesciene ne-ar ajuta să avem o privire critică mai amplă asupra acestui mod de percepere a lumii. Aici există un substanţial ajutor din partea criticii, deşi adesea deserveşte studiilor aplicate din cauza atitudinii de amplificare exagerată. Vâlva în jurul celui de-al şaptelea copil al căminarului Eminovici e departe de a se fi stins. Ba a ajuns la o dimensiune care afectează cercetarea în mare măsură, respectiv o mitizare deranjantă, dar şi o efigie politică.

---

[3] Ion Negoiţescu, *Poezia lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 11.

[4] Dimitrie Popovici, *Poezia lui Eminescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972, p. 257.

În fața acestor obstacole, eminescologul Petru Creția[5] se întreba, oarecum pe bună dreptate, dacă despre Eminescu se mai poate zice ceva nou. Simțea că *„s-a schimbat ceva în adânc*” şi i se părea că subiectul este în mare măsură epuizat. Avea şi n-avea dreptate. Anumite perspective – să le numesc vârfuri montane – sunt cu siguranță demult cucerite, au devenit locuri comune. Dar un studiu despre elegia eminesciană – nu mai zic de o carte – nu a fost încă scris şi, cred, că am putea vorbi la fel despre câteva alte specii literare. De altfel, Alain Guillermou[6] propunea o altă alegorie de vizitare a operei eminesciene: „Luată în bloc, opera seamănă cu aceea a unui sculptor ale cărui statui terminate ar ocupa o mică încăpere, dar încercările – de la marmura abia cioplită până la capodopera aproape terminată, ar ocupa toate celelalte săli ale unui muzeu”. Şi rămân încă – aşa cum spunea acelaşi eminescolog român, propunând chiar un canon de cercetare exhaustivă[7] – de analizat toate poemele sale cu alte metode mai moderne decât cele folosite în anii ’30 de George Călinescu[8] sau în anii ’60 de Allain Guillermou (ibidem).

Mihai Eminescu se dovedeşte azi o ființă lirică multidimensională, *cu laturi plutonice ori uranice* – cum considera criticul Ion Negoițescu[9] ori *cu formule folclorice*, conform cercetătorului Gheorghe Vrabie[10] care constata, de altfel, prezența unui limbaj de „esență populară deoarece conservă în erotică simbolul păsării, iar în elegie simbolul arborelui”.

---

[5] Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 217.

[6] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 576.

[7] Petru Creția, *idem*, p. 218 - *un canon care presupune folosirea corpusului complet, într-un mod sobru, lipsit de exagerări, continuând cercetările contemporane, folosind metode moderne, utilizând exemple corecte din „text şi context”, distingând între planul erotic şi planul politic eminescian*.

[8] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 2 vol., 1969.

[9] Ion Negoițescu, *op. cit.*, 1968. p. 10.

[10] Gheorghe Vrabie, *Retorica folclorului* (Poezia), Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 34-35.

Criticul Paul Cornea[11] observa, în aceeaşi direcţie, faptul că Eminescu este un poet polifonic datorită influenţelor populare în contrast cu poeţii momentani, egotişti:

> Un poet de duzină care se exprimă doar pe sine însuşi s-ar fi putut dispensa la urma urmei de a studia tradiţia. Dar cel ce voia să cânte la toate instrumentele, fiind singur o orchestră, cel care-şi asumase misiunea de a exprima aspiraţiile, visurile şi doleanţele unui întreg popor, era obligat să cunoască şi să-şi încorporeze tot ce se făcuse până la el.

Poetul se dovedea, de altfel, conform propriei mărturii, un bun cunoscător al culturii înaintaşilor[12] care l-au emulat spre o evoluţie între atitudinea lamartiniană şi cea byroniană, respectiv între melancolia tandră şi demonia vastelor perspective.

O problemă importantă în studiul acestei specii a fost generată şi de posibilitatea de a considera elegiile un ciclu liric aparte. În acest sens mai multe voci critice au propus următoarele denumiri: Paul Cornea[13] „poeme cu infuzie de gotic şi sepulcral”, Alain Guillermou[14] „poeme de tip Herbstlied” sau poeme din „ciclul Regretelor”, Ion Negoiţescu[15] poeme din „ciclul Stimmungului dezolat”. Mulţi sfătuitori, dar cu perspective uşor diferite şi, în orice caz, cu demersuri critice vizând alte ţinte decât cele elegiace. De aceea voi păstra simpla denumire de elegie, mai ales că tot nu am lămurit parte din rezervele mărturisite la început.

Continuând astfel de ezitări, trebuie amintit faptul că elegiile eminesciene îşi depăşesc uneori contextul „elegiac” în direcţii neconvenabile, devin un compozit care poate fi valorizat, în egală măsură, şi din alte perspective de creaţie sau de receptare. Totuşi, un număr de 15 poeme pot fi considerate elegii moderne autentice: *Mai am un singur dor*, *Melancolie*, *Singurătate*, *S-a dus amorul*, *Trecut-au anii…*, *O, mamă!*,

---

[11] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, ESPLA, Bucureşti, 1966, p. 270.

[12] Mihai Eminescu consemna în MS. 2254, f. 70, Biblioteca Academiei, „noi cunoaştem aproape tot ce s-a scris în româneşte”.

[13] Paul Cornea, *idem*.

[14] Alain Guillermou, *op. cit.*, 1977, p. 403.

[15] Ion Negoiţescu, *ídem*, p. 139.

Despărțire, *Departe sunt de tine…*, *Pe aceeaşi ulicioară*, *De câte ori*, *Când amintirile*, *Pe lângă plopii fără soț*, *Veneția*, *Din noaptea…* şi postuma *Ce suflet trist…*

Se poate remarca uşor faptul că majoritatea elegiilor au fost considerate bune de tipar de autor, în timp ce postume din această specie sunt foarte rare în raport cu alte tipuri de încercări lirice. Este, de asemenea, greu de stabilit dacă o suită de alte poeme pot fi văzute ca elegii sau ca poeme cu alte intenții lirice. Până la urmă, este aici şi o chestiune de alegere întrucât în orice poem putem găsi note ale unor specii diverse, astfel încât ne-am rătăci în clasificări de amănunt.

Am căutat, de aceea, nu numai să fie recognoscibil sentimentul regretului, ci şi factorul declanşator al trecerii în trecut asociat cu forma de revenire în actualitate. Pe scurt, mai ales acele poeme şi versuri care au o minimă puritate a privirii melancolice spre dincolo de prezent. De aceea nu am putut accepta drept elegii numeroase propuneri venite dinspre critici, respectiv antumele: *Apari să dai lumină*, *Peste vârfuri*, *Şi dacă*, *Sara pe deal* şi postumele: *E împărțită omenirea*, *O stingă-se a vieții*, *Când priveşti oglinda mărei*, *Aveam o muză*, *Pierdută pentru mine*, *Zâmbind prin lume treci*, *Oricâte stele*, deşi sunt clar poeme cu matisări elegiace.

Să risipesc îndoiala acestui studiu dacă Eminescu a fost şi un poet elegiac presupune, după cum se vede, un răspuns cu numeroase nuanțe. Dacă este să privim elegia ca o specie cu formă fixă, eventual decăzută în epigramă, cum s-a întâmplat în Antichitatea romană, atunci, cu siguranță, poetul de la Ipoteşti se află departe de un elegiac autentic. Numai că elegia modernă este indiferentă la forma poemului, însoțind cel mai adesea o altă specie literară (având comportamentul funcțional al unui epitet din planul stilistic) şi, prin urmare, se arată ca o formulă lirică cu o natură dublă. Dacă avem în vedere, de asemenea, prezența regretului ca sentiment dominant, a unui factor declanşator al unei situații din trecut şi a altuia de revenire în prezent, atunci putem declara despre Eminescu că a avut o predispoziție elegiacă evidentă oricărui lector. După ce am folosit aceste constatări inițiale drept criterii de selecție şi analiză, am putut ulterior reuni elegiile într-un ciclu pe care

l-am numit simplu *Elegia serenă* în pofida unor tentații sintagmatice găsite la comentatori mai avizați. Putem considera prin urmare că, la Eminescu, elegia se încadrează în următoarea configurație lirică, punând astfel în lumină o fațetă încă nedesluşită în acest domeniu:

1. *Contemplarea naturii*
2. *Formule vitaliste*
3. *Concepția thanatică*
4. *Reveria şi regretul*
5. *Arta poetică*

1. Contemplarea naturii

Serenitatea. O stare prețioasă a naturii de care poetul se foloseşte pentru a medita sau a oferi un cadru iubirii sale. O linişte rară, după cum remarca Dimitrie Popovici[16], care răzbate dinspre două spații: unul al verticalității şi unul terestru.

Primul dintre ele, *planul înalt* conține, în context elegiac, la rândul său, cel puțin două repere vizuale importante. Pe de-o parte, stelele văzute ca semne ale prezenței iubirii[17]. Ale unor posibile noi speranțe. Ale unor renaşteri îndepărtate. Pe de alta, Luna, cu „lamele sale argintoase” creatoarea unui imperiu sublunar[18] uneori aspirând, în adâncimile sale, sângele nopții[19]. Este o lună cu dublă față – trimite şi absoarbe lumină, apare şi dispare intermitent, iregular, superbă, plină şi totuşi sfâşiată de coroanele copacilor, o lună dinspre care răzbate, în aproape aceeaşi măsură, vizibilul şi misterul[20]: *Alunece luna /*

---

[16] Dimitrie Popovici, *op. cit.*, 1972, p. 266: „momente de linişte şi intimă fericire din lirica eminesciană sunt puțin numeroase şi dau impresia unei zone liniştite de apă în mijlocul unei mări în permanentă agitație”.

[17] În opinia Elenei Tacciu, *Eminescu – poezia elementelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p. 335: „stelele, ochii cerului transcedent”.

[18] Ion Negoițescu, *op. cit.*, 1968. p. 33.

[19] Mihai Eminescu, mss. 2255, fila 2v „Luna apusese, părea că inima nopții îşi scursese sângele luminos”.

[20] De altfel Lucian Blaga i-a marcat în poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* foarte bine această sinteză de lumină – întuneric, în versurile: „…cu razele ei albe Luna, nu micşorează, ci tremurătoare / sporeşte şi mai tare taina nopții”.

Prin vârfuri lungi de brad (*Mai am un singur dor*). Regina nopții moartă şi aştrii. Iată un tablou al înaltului în poemul *Luna ese dintre codri:*

Stele palid tremurânde
Ard pin negurile sure.
Lumea 'n rouă e scăldată,
Lucioli pe lacuri sboară.
Luna umbrei, umbra lunei
Se amestec, se 'nfăşoară.

În cel de-al doilea plan, mult mai bine dezvoltat, avem acest *imperiu sublunar*, de care vorbea cândva Ion Negoițescu, Natura sau, altfel zis, Firea, după cum o numea generos Constantin Noica. Să pătrundem în acest spațiu ilimitat orizontal întâi prin imaginile auditive. Sunt şuvoaie de zgomote, zbateri de frunziş. Rafale de vânt, zvonuri domestice (talanga, buciumul, fluierul), valuri care se sparg ritmic, izvoare care cântă. Este o natură armonică, cadențată[21], din care uneori par să răzbată glasurile unor ființe dispărute (*Mai am un singur dor*, *O, mamă*...). Putem consemna astfel că, în acest posibil ciclu elegiac, Eminescu are tendința de a folosi numeroase imagini auditive, uneori, ca un binevenit contrapunct de fundal. Elementele firii devin interpreți vegetali. Pură euritmie pe care o putem percepe în orchestrația tabloului de natură din *Fiind băiet păduri cutreieram:*

Un bucium cântă tainic cu dulceață,
Sunând din ce în ce tot mai aproape...
Pe frunze - uscate sau prin naltul ierbii
Părea c'aud venind în cete cerbii.

Alain Guillermou[22] afirma cândva radical că natura eminesciană este doar un simplu decor pentru acțiunile umane.

[21] Gheorghe Drăgan, *Poetica eminesciană*, 1999:92: „S-a observat că în versurile sale predomină mişcarea cadențată, elementele ce evocă ritmul: apa (pârâul, marea, ploaia, lacrimile), norii, vântul, valul, frunzele, crengile".

[22] Alain Guillermou, *op. cit.*, 1977:592: „natura nu a fost vreodată alt lucru pentru Eminescu decât un decor primitor. El n-a avut nevoie nici când să se reconcilieze cu ea, pentru că niciodată nu a prețuit-o numai în sine, singură şi lipsită de oameni".

Perspectiva auditivă pare să-i dea dreptate. Numai că elementele vizuale, cele care predomină în poemele eminesciene îl contrazic în chip flagrant. E de ajuns să ne îndreptăm atenția spre pădurea cu acțiunile ei fascinante. Cu posibilitățile sale hipnotice, narcotizante. Cu misterul ei dodonic[23], acolo unde arborii sunt văzuți într-un chip aproape animist (*Mai am un singur dor*, *Pe lângă plopii fără soț*, *O, mamă…*).

Dan C. Mihăilescu[24] chiar forțează nota spre dendrolatrie, spre un dispărut panteon natural germanic, remarcând probabil versul „*Silfele vin prin lilii să se culce*” din poemul *La Heliade.* Uneori, lupa poetului mărește manifestările naturii la dimensiuni gigantice. Din tei plouă beatitudine. Petale albe care copleșesc existența[25]. O îngroapă, ba îi oferă chiar o lespede de mormânt (*Mai am un singur dor*).

Nici elementele olfactive nu țin de un simplu decor. Răzbat spre noi[26] „*valurile de miroase ale mării vegetale*” esențele teine, asprele efluvii de brad. Natura vine spre ființă prin vapori ce duc la extaz, la pierderea simțurilor. Într-un cuvânt, la somn, o stare în care se face trecerea neștiută de la viață la moarte, dar cu speranța unei noi durate. Poetul, pe cale să moară la rădăcina teiului, pare că-și va găsi o nouă întrupare în regnul vegetal.

2. Formule vitaliste

Dacă există cea mai vagă speranță de a ne prelungi forma de a ființa după moarte, atunci s-ar putea naște și nedumerirea în ce constă moștenirea strămoșilor? Să fi primit din partea lor doar aspectul fizic, calitățile corporale, un anumit set de instincte sau avem și ceva din sufletul lor! Mihai Eminescu a pus această problemă în poemul *Ce suflet trist…*, în eterna căutare a unui lucru care să rămână dincolo de viața indivi-

---

[23] Ion Negoițescu, *op. cit.*, 1968, p. 84.

[24] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Humanitas, București, 2006, p. 42.

[25] Aurel Petrescu, *Eminescu. Limbaj simbolic*, București, 1989, p. 143.

[26] I. Negoițescu, *op. cit.*, 1968, p. 116.

dului. Un aer de familie, un anume fel de a trata lumea, de a iubi, de a se bucura de un set de frumuseți particulare, nu de altele, să rămână oare şi în urmaşi? Dacă nu, atunci perpetuarea speciei este o iluzie a omenirii, nu a indivizilor. Un aspect care ține de biologia, de chimia noastră internă, nu de ceea ce ne dă suport existenței, rațiunea şi simțirea noastră personală.

Câteodată, privirea pesimistă a poetului nu dă nicio şansă vreunei forme de dăinuire a indivizilor. Totul este sub semnul trecerii: iubirea, vârsta, opera roasă de şoareci. Jurămintele de iubire ale unei ființe care se dovedeşte, de fapt, o fantasmă. „*Ca un nour gonit de vânt, / Alerg pe calea vieții mele*" – îi spunea Eminescu *Amicului F. I.* Este o lipsă de sens generalizată, fiindcă totul trece. Totul este unic, nu mai poate fi repetat. Orice fenomen este un incident lipsit de importanță în marea curgere universală. Suntem pe o planetă care goneşte nebuneşte spre cine poate şti care alte constelații. Spre ce curg lucrurile, ne întrebăm la fel de disperați odată cu Eminescu în poemul *Din noaptea*.... Ne simțim victimele marii treceri. Rătăcitori prin acest orizont în care păstrăm un oarecare grad de importanță numai cât timp suntem în imanent. Apoi, cum vom vedea într-un alt paragraf, vine guma uitării. Dar să nu anticipăm. Iată cum se convulsiona poetul în *Mortua est* din cauza dispariției iubitei: lumea se dovedeşte fără sens, generațiile nu se înțeleg unele cu altele, moartea este ignorată.

A fi? Nebunie şi tristă şi goală;
Urechea te minte şi ochiul te 'nşală;
Ce-un secol ne zice, ceilalți o deszic.
Decât un vis sarbăd, mai bine nimic.

Văd vise 'ntrupate gonind după vise,
Pân' dau în morminte ce-aşteaptă deschise,
Şi nu ştiu gândirea-mi în ce să o stâng:
Să râd ca nebunii? Să-i blestem? Să-i plâng?

La ce?… Oare totul nu e nebunie?
Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e sens în lume? Tu chip zâmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?

Dacă toate trec, se modifică, se manifestă o singură dată, de ce ar fi altfel spațiul nostru interior! Putem oare vorbi de o

identitate statornică sau, dimpotrivă, aceasta se construieşte mereu prin negociere cu o configurație variabilă? Oare statornicia psihică să însemne, de fapt, într-un fel pierderea de sine! Identificarea cu un sine care de fapt nu mai e sau nu mai e aşa. Cum arată oare eul eminescian? Să fie unul care aspiră spre matrice aşa cum răscolea prin maldărul de euri literare Dan C. Mihăilescu[27]? Contemplând propria evaporare continuă a sinelui şi înghețarea sa sub vremuri, în mereu alte forme, poetul înțelege trist că nici iubita sa nu poate avea un altfel de sine. Iată motivul pentru care o vrea pierdută în zarea tinereții (*Despărțire*), într-o poziție statuară, întrucât pare să fie singura formă prin care s-ar putea opri trecerea. Dar oare nu trec şi semnele de rememorare? Totul e la fel şi totuşi neasemenea, fiindcă şi reperele de statornicie sunt la fel de iluzorii, au doar viteze mai lente de curgere, dar asta e tot (*Pe aceeaşi ulicioară*). Trecem, e drept, prin acelaşi nume de ulicioară, numai că nici ulicioara nu este aceeaşi niciodată, nici trecătorii nu sunt statornici ei înşişi. Poemul *Stelele 'n cer* sugerează că suntem un fenomen pasager aidoma trecerii unor cocori:

Stol de cocori
Apucă 'ntinsele
Şi necuprinsele
Drumuri de nori.
Sboară ce pot
Şi-a lor întrecere,
Vecinică trecere –
Asta e tot…

Constantin Noica[28] încearcă să găsească o explicație acestei furii universale heraclitice cu ajutorul noțiunii de timp ritmic. Lucrurile trec, dar sunt integrate unor ritmuri diverse.

---

[27] Dan C. Mihăilescu, op. cit., 2006, p. 176: „eul alterat de noaptea eminesciană este diferit de eul demn de a fi urât, «le moi est haïsable» (Pascal); este diferit de eul înstrăinat de sine, «je suis un autre» (Rimbaud); este diferit de eul văduvit de sine, nefericit, «je suis le veuf, l'Inconsolé» (Nerval) şi este similar eului Terezei de Avila – dor după matricea originală”.

[28] Constantin Noica, *Introducere în miracolul eminescian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 196: „Fiecare timp bate ca ornicul şi vibrează ca unda, adică se face prin neîncetata lui refacere. Sunt ritmuri toate timpurile, acestea măcar ştim. Iar lucrurile se împlinesc sub ritmuri şi se lasă treierate de ele”.

Au aceeaşi natură duală a luminii, sunt şi corpuscul şi undă. Iată o posibilă explicaţie prin care sinele îşi poate păstra, într-o oarecare măsură, identitatea, fiindcă are un orizont propriu în care să se manifeste aleatoriu. În acest sens, *Plopii fără soţ* sunt aceiaşi, deoarece, chiar de se schimbă, au anumite limite predictibile, clare, de nedepăşit. Supravieţuim prin moartea şi renaşterea altfel a unor părţi din noi înşine, suntem fiinţe metamorfozabile în calitatea noastră de corpusculi, dar avem o identitate fermă, dacă este să privim orizontul nostru de manifestări. Suntem frunze în vânt aşa cum crede Dimitrie Popovici[29], dar, în acelaşi timp, ne cramponăm de alegerile noastre ritmice, de proprietăţile noastre în care ardem în chip neasemenea. Indivizii se schimbă, ritmurile nu, dezvăluie poetul (*Cu mâne zilele-ţi adaogi...*):

> Se pare cum că alte valuri
> Cobor mereu pe-acelaşi vad,
> Se pare cum că-i altă toamnă,
> Ci 'n veci aceleaşi frunze cad.

3. Concepţia thanatică

Cum se poate vedea în poeme precum *Mai am un singur dor*, *Când amintirile…*, *Din noaptea*, *Melancolie*, lumea eminesciană este formată din fiinţe polimorfe cu aspecte vii şi moarte simultane. Dacă viul este caracterizat de trecere şi presupune o identitate în sens larg, zona morţii capătă parţial semnificaţii opuse. Mişcarea[30] ajunge la punctul zero, multiplul tinde spre unitate şi neant, însăşi viaţa ajunge să se dovedească o iluzie minuţioasă a morţii.

În mod straniu, singurul corpuscul identic sieşi este opusul său, neantul. Pare să fie când unicul sens posibil, când

[29] Dimitrie Popovici, *Poezia lui Eminescu*, 1972, p. 272: „poetul apare în postura consacrată a elegiacului care imploră trecutul, cu faţa întoarsă către el şi cu braţele întinse, în timp ce mecanica lumii îl duce înainte, ca pe o frunză neputincioasă faţă de valul ce o poartă în calea sa”.

[30] Gheorghe Drăgan, *Poetica eminesciană*, 1999, p. 76: „pentru Eminescu moarte nu înseamnă neant, ci sentimentul unităţii, zero dinamic”.

anulează însăşi noţiunea de sens, după cum subliniază criticul Ion Negoiţescu[31]. Astfel, viziunea tanatologică eminesciană se dovedeşte profund pesimistă, deoarece reprezintă de obicei viaţa doar ca o suită de manifestări ale nonsensului. De aceea, pentru a lăsa vagă problema sensului, a lipsei sale în absolut, întâlnim atâtea sinonime ale morţii: adormire, înfiorare, ostenire, moleşeală, risipire, troienire: „*E un somn îmbătat, toxic*” (Ion Negoiţescu, *idem*, 1968:171).

Între termenii care atenuează atributele fioroase ale sfârşitului observăm motivul recurent în opera eminesciană al somnului. Această viziune eufemizată[32], substituţie obişnuită în sfera funebrului, este inserată de poet la sfârşitul ritualului de iubire şi are paradoxal forma unei împliniri în extaz. Somnul devine o încremenire între viaţă şi moarte, o ipostaziere a celui mai de preţ sentiment în nemişcarea somnolară comună. Iată în poemul *Cugetările Sărmanului Dionis* exprimată direct identitatea somn – moarte:

> Somn, a gândului odihnă,
> O, acopere fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,
> Vino somn – ori vino moarte. Pentru mine e tot una.

Somnul cumva – spunea acelaşi critic[33] – ne dă posibilitatea să comunicăm cu o inteligenţă universală. Să avem acces la un ipotetic cer al esenţelor, imuabil. Să evadăm într-un tărâm cu alte posibilităţi de acţiune, cu puţine legături cu lumea reală. Această simulare zilnică a morţii o aduce evident visul, ca o formă de sinteză a mişcării şi nemişcării.

---

[31] Ion Negoiţescu, *op. cit.*, 1968, p. 51: „Moartea e substanţa şi unicul sens (deci, prin pesimismul schopenhauerian: lipsa de sens) ce-l poate releva lumea”.

[32] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 295: „eufemizarea mormântului şi asimilarea valorilor mortuare cu odihna o întâlnim în folclor şi în poezie”.

[33] Ion Negoiţescu, *op. cit.*, 1968, p. 88: „Pentru medievalul Albert cel Mare care consideră şi acţiunea astrală mai puternică în somn decât în stare de veghe, legătura dintre sufletul individului şi inteligenţa cosmică sporeşte în timpul somnului”.

Cum arată intrarea în moarte conform viziunii eminesciene? Absolut deprimant, dacă se urmează ritualul comun de înmormântare (*Mai am un singur dor*). Cu bocete, cu steaguri funebre, cu oratori improvizați care se laudă pe ei înşişi, cu plânsul strident care împiedică trecerea. Are în vedere, se pare, ritualul funerar urban, transformat într-un eveniment politic, într-o mascaradă publică (*Scrisoarea I*). Aşa ceva este departe de firea poetului, de simțirea sa delicată, discretă, izolată.

Iată pentru ce vrea funeralii cu aspect romantic, foarte simple, presupunând doar un cadru natural prielnic, în care, eventual, să aibă drept reazăm în mormânt ramuri tinere şi să se piardă sub o lespede înmiresmată din flori de tei, fără bocete, fără oameni împrejur. În fond, orice formulă ritualică a macabrului îl va împiedică în accesul spre infinitul care i se deschide alături, spre matrice, spre nemişcare, spre neființă. Dar mai ales spre o metamorfoză de care poetul este conştient, deoarece intrarea în moarte ar putea fi o altă iluzie universală. Acelaşi Ion Negoițescu[34] marca faptul că moartea este văzută de Eminescu într-un mod voluptuos, fiind omniprezentă în opera sa.

Şi ce ne-ar aştepta dincolo? Poate un oraş fantomatic, o Veneție dispărută. *Veneția* din lumea cealaltă, cu ape moarte, cu umbre, cu orologii anunțând un timp fioros. Poate un infinit în care partea îşi pierde orice înțeles. În *Mortua est* poetul are revelația unei posibile vizualizări a ce este în țara de dincolo de negură:

Se poate ca bolta de sus să se spargă,
Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
Să văd cerul negru că lumile-şi cerne
Ca prăzi trecătoare a morții eterne.

Poate nu ne aşteaptă decât o depărtare neagră în care sunt promisiuni marmoreice. Sau, dimpotrivă, un tărâm la care am putea accede prin intermediul visului. Poate este o zonă

[34] Ion Negoițescu, idem, p. 45: „el este nu numai poetul care caută voluptatea morții, ci un adevărat voluptuos al funerarului, al palidității cadaverice”.

terorizantă care pândeşte la marginea orizontului. Sau o gaură neagră aflată la câțiva ani normali distanță. Iată cum arată moartea în poemul citat şi mai sus, *Mortua est:*

O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Când vieața-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Când vieața-i un basmu pustiu şi urât.

Oricum ar fi, moartea înseamnă totodată uitare. Este fenomenul cu care poetul duce o luptă aprigă în două direcții contrare: pe de-o parte, aspiră într-un mod clasicist[35] spre negarea de sine, spre contopirea în natură, în neant, în dincolo (*Mai am un singur dor*); pe de alta, caută, cu o dârzenie specific romantică, o posibilă salvare de uitarea generală (*Despărțire*)[36]. Soluția pare să vină pe rând dinspre numele iubitei, dinspre natură, dinspre ritual şi, mai ales, dinspre sentimentul suveran al dragostei.

Ne aflăm în oceanul uitării (*De câte ori*), iar urmele noastre – în ciuda titanicelor eforturi – nu se mai văd după ce trecem definitiv. Ceva asemănător constata şi Ion Negoițescu[37] din punct de vedere olfactiv: „mirosul morții şi-a vărsat veninul în substraturile poeziei lui, în viziunile plutonice. Iar cealaltă zonă, neptunică, nu este decât evadarea, fuga de acest miros”.

Să amintim că într-una dintre elegii chiar (*Despărțire*), Eminescu construieşte o minifenomenologie a uitării: cunoaşterea şi iubirea au de fapt, numeroase goluri, semnele de neuitare se arată perisabile, amintirile se dizolvă în neant, în ciuda declarațiilor retorice.

Neîmpăcarea poetului cu uitarea a dus, de altfel, la crearea celor mai multe elegii. A fost precum un tei care a tot

---

[35] Am în vedere sensurile propuse de G. Călinescu în cartea sa *Romantism, clasicism, baroc*, Editura Dacia, Cluj, 1971.

[36] Tudor Vianu, *Eminescu*, prefață de Al. Dima, Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 80: „natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i strălucire, pe când uitările inimii omeneşti sunt într-atât de uşoare, încât umple sufletul şi mintea poetului cu o întrebare dureroasă şi fără fund”.

[37] Ion Negoițescu, *op. cit.*, 1968, p. 39.

răspândit flori mirositoare lăudând iubirea. În elegia sa cea mai importantă, *Mai am un singur dor*, însă a obosit. Acum binecuvântează uitarea. O doreşte în anonimatul naturii. Îl izolează de oameni şi de tot ce-i perisabil, fără importanţă. Ar vrea să moară la marginea mării sub copacul său îndrăgit. N-a fost să fie. I s-a oferit exact ritualul de înmormântare pe care l-a respins. A murit asasinat. Corpul îi era sărbătorit cu onoruri militare de îngropare, iar creierul, aproape în acelaşi timp, îi era aruncat, din nepăsare, la gunoi! Ce departe i-a fost destinul de dulceaţa cu care aspira să intre în moarte! Totuşi, poate că i-a fost îndeplinită dorinţa exprimată în alte poeme (*Despărţire*), când cerea bunăoară să fie aruncat ca un cadavru oarecare la un colţ de uliţă sau chiar să fie dat la câini! Cerea poate preţuirea adevărată, a creierului, nu a trupului. Iată cu ce vorbe funeste se acoperă în *Rugăciunea unui dac:*

> Străin şi făr' de lege de voiu muri-atunce
> Nevrednicu-mi cadavru în uliţa l-arunce,
> Ş'aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă,
> Ce-o să amuţe cânii, ca inima-mi s'o rumpă,
> Iar celui ce cu pietre mă va izbi în faţă,
> Îndură-te, stăpâne, şi dă-i pe veci vieaţă!

4. Reveria şi regretul

Viaţa cu nestatorniciile ei fundamentale. Moartea cu realităţile sale crude, spăimoase. Cum ne putem consola între aceste extreme? Oferta nu se arată prea bogată, conform viziunii eminesciene, şi este, în mare parte, alcătuită din sfera reveriei. Atinsă parţial de muşcătura regretului. Există riscul ca o porţie prea mare din acest medicament seren să ne ducă la opinia lui Calderón de la Barca, anume că viaţa este doar un vis. Ajungem astfel să ne întrebăm cu poetul cine visează ca în poemul *S-a dus amorul*? Poate moartea eternă, poate creatorul, poate un alt om. O fi şi sinele un vis al eului! Intrăm într-un domeniu delicat. Ajungem la paradoxul de a fi vise ce ne visăm.

Cum arată lumea în astfel de condiţii cu tentă onirică? După cum am văzut, capătă coloratură fantasmagorică (*Singu-*

rătate). Oamenii ajung ființe fără consistență, proiecții tridimensionale, năluci. Gonesc spre propria identitate, spre palpabilul sinelui. Dar cum ar putea prinde ceva vaporos, ba chiar dincolo de stările de agregare? Sunt damnații lui Dante purtați prin toate hăturile de vijelii interminabile. În acest vifor al timpului s-au pierdut şi cei doi îndrăgostiți. Au devenit fantome unul pentru celălalt, transparenți, au ajuns să vadă prin parteneri lumea, apoi lumea i-a răpit complet. Explicațiile reveriei nu mai sunt de ajuns. Iubirea părea ceva sigur, ce uşor s-ar fi sacrificat pentru ea! Ce a făcut să-şi piardă consistența? Ce loc al fantomelor au vizitat, fără să ştie unde şi-au rătăcit propriul trup, speranțele împreună, atracția aceea miraculoasă?

Îmbrățişarea cea de nedesfăcut în care ar fi stat cu orele, în care ar fi adormit – de ce şi-a pierdut farmecul! Ce consolare s-ar putea da creaturilor nimicului (*Nu mă 'nțelegi)*?

Au nu ştii tu ce suntem? Copii nimicniciei,
Nefericiri svârlite în brazdele veciei,
Ca repedea rotire a undelor albastre
Gândirea noastră spuma zădărniciei noastre,
Iar visuri şi iluzii, pe marginea uitării,
Trec şi se pierd în zare ca paserile mării.
Şi ce rămâne 'n urmă în noi de cât obscura
Şi oarba suferință, ce bântue natura?

Ravagiile uitării. De la un moment încolo ne uităm şi durerile despărțirii şi regretul după iubirea pierdută, chiar orice regret (*Despărțire*). Apoi starea vaporoasă dispare. Lucrurile revin în curgerea ori finalitatea lor: marea se întinde infinită, codrii sunt tot întunecați, ceilalți, la fel de reci şi lipsiți de bunăvoință. Revine baletul printre străini şi bizarerii.

Ființa eminesciană cunoaşte o nouă formă de visare – căderea în trecut. În urmă, sigur, a lăsat poveşti feerice. Îi pare că o jale bruscă îi strânge inima. Acolo, înapoi, era libertatea, era copilăria, era începutul marii iubiri. Picurii mnezici aduc atâta răcoare timpanului încins al melancolicului. Ce poate fi mai simplu decât să întinzi brațele după acele realități, să atingi trecutul, să-i smulgi un semn, un bun, o zi. Nostalgicul are ochii tulburi, priveşte țintă fără să vadă nimic din prezent. Lumea de aici este întunecată, lăsată să părăginească în codrul

fantasmelor, stă sub semnul unei eficiente spălări de memorie Poetul se află în transă, pare anesteziat de iluzii. Dar reveria nu este o consolare, deoarece trecerea este de neoprit în ciuda încercării de a se comporta ca o ființă statornică măcar în vis. Iată, în acest sens, aceste versuri gravate în suferință Odă (în metru antic):

Focul meu a-l stinge nu pot cu toate
Apele mării.

De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,
Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flăcări...
Pot să mai re'nviu luminos din el ca
Pasărea Phoenix?

Va veni cu siguranță dezmeticirea şi, odată cu ea, un nou val de treceri sau de finitudini. Îşi va crea noi pasiuni şi speranțe. Sau mai degrabă nu, poate va rămâne cu privirea îndepărtată spre nicăieri, aşa cum s-a întâmplat poetului în ultimii ani fie acasă, îngrijit de sora sa Harieta, fie prin diferite spitale de boli psihice[38]. Trecutul. Mărețul trecut. O *Floare albastră* misterioasă:

Şi te-ai dus, dulce minune,
Ş'a murit iubirea noastră
Floare-albastră! floare-albastră!
Totuşi este trist în lume!

5. Arta poetică

În ce condiții apare regretul[39]? Presupune singurătatea poetului, tendința de a izola în începutul poemelor o anume realitate ce luminează momentan doar un obiect. Este ca o scenă în care avem doar acea aură de lumină care însoțeşte declamatorul şi lasă în beznă tot ce-l înconjoară. De aceea

---

[38] George Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Litera, Chişinău, 1998, p. 334: „în ospiciul Caritas poetul petrecu câteva luni de visare dementă euforistică şi viziuni paradisiace".

[39] Este, cred, interogația potrivită pentru a accesa procedurile elegiace eminesciene.

putem spune că elegia este poemul monologului şi al atitudinilor retorice sentimentale. Scena, realitatea lirică, este însă rapid extinsă fie prin luminarea altor părți, fie prin invazia de sunete, de obicei armonioase, fie prin miresme plăcute, la Eminescu de sorginte naturală. Obiectul, singularizat la început, conține în acelaşi timp şi stimulul de trecere în trecut, deoarece, în realitatea în care are loc creația, poetul s-a retras într-un imaginar turn de fildeş, delimitându-se net față de contemporani ca şi cum aceştia nu ar fi decât vagi, fantomatici. Eul liric este un actant care nu vrea să țină cont de posibilul său public, mai mult, îi videază conținutul, îl îndepărtează până în nonsens.

Oricum, elegia eminesciană presupune un demers interior, de aceea trebuie să găsească în realitate un obiect-ancoră care să-i mute atenția înspre propriul sine şi să reuşească luminarea unei anumite amintiri, unei anumite reverii. Faimoasa metodă proustiană a madelenei (a amănuntului semnificativ) care provoacă regresii temporale se dovedeşte folosită de mult timp şi fundamentală în elaborările elegiace.

Stările din subconştientul[40] poetului pot fi provocate în chip direct de o fragmentară imagine artistică: o bătaie de clopot, pâlpâirea focului, trecerea pe lângă plopi sau în chip indirect, atunci când eul liric caută să-şi abandoneze condiția de poet. Efectul este contrar – apariția unei inspirații de natură elegiacă, cum putem vedea de pildă în *Singurătate* ori *S-a dus amorul*. Am văzut că impulsul de generare a elegiacului provine din stropii mnezici, respectiv acei stimuli necesari introspecției aflați întâmplător în aura unui anume obiect. Când plopii sunt „fără soț” pot reaminti starea de părăsire. Când un clopot este atins incidental de o cucuvaie, s-ar putea deştepta o amintire cețoasă. Când focul din cămin îşi joacă magiile ritmice, s-ar putea lumina peştera adâncurilor noastre. Din copleşitoarea ei umbră vor țâşni amintiri lacome de clarificare, de limpezime.

---

[40] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 93 afirmă că poetul trece de la acțiunea de a cuprinde la acțiunea de a se cuprinde: „Eminescu îşi concentrează obiectivul într-un punct din el însuşi, punct, însă, complex şi mobil, pe care-l plimbă prin diferite registre interioare”.

Picurii mnezici vin din atribuirea, de obicei, a unui epitet obiectului focalizat. Apariția devierii semantice – constatată de toți stilisticienii – poate muta discursul liric instantaneu în planul interior. Dacă se adaugă şi o anumită atmosferă de magie, este posibil să apară o amintire. Atunci când acea amintire nu mai poate fi accesată ori şi-a epuizat semnificațiile, e posibil ca regretul să-şi verse sângele prin apusul ființei noastre.

Evocarea acelei realități pierdute nu este lipsită de consecințe în planul prezentului. Obiectul mnezic poate fi singularizat puțină vreme, își pierde capacitățile de trimitere în trecut şi tinde să-şi recapete întregul câmp interior de proprietăți – doar una dintre ele face posibilă rememorarea – şi să-şi regăsească poziția din realitatea obscurizată.

Pentru ce-i este necesară elegia poetului? Simte că, fără iubire, poetul nu este decât un mort viu, vidat de înțeles (O, stingă-se a vieții…):

Să țin numai la ceva… oricât ar fi de mic…
Dar nu țin la nimica, căci nu mai cred nimic.

El sau există în apoteoza iubirii sau pur şi simplu nu este. Cum în timpul creației iubirea este un fapt al trecutului, poetul, pentru a putea supraviețui, trebuie să fugă spre vremea eresurilor din ființa sa. Atunci avea o privire ingenuă, credea în jurăminte, natura îi dăruia un lux crăiesc de desfăşurare a ritualului de iubire.

Într-un fel, se poate constata că medalionul elegiac are trăsături ale artelor plastice. Natura este un vag tablou animat, iar ființa iubită – o statuie care tinde spre încremenirea în îmbrățişare, spre o completă dăruire.

Numai că apelul la asemenea amintiri neprețuite, la orele de iubire extatică are un preț. Întoarcerea în prezent a călătorului liric îl aduce pe meleagurile durerii şi îi provoacă ravagii sufleteşti. Poetul redevine prizonierul turnului de fildeş. Predestinat singurătății.

Elegia serenă eminesciană – o clipă de reverie şi un regret amarnic resimțit într-un prezent al eternei treceri, al iremediabilelor dispariții. Visul dispare, ba chiar nici rana sufletească

nu rămâne eternă. Poetul trece „pierdut în suferință”, în lupta lui cu uitarea se simte deja uitat:

Căci ce-i poetu ’n lume şi astăzi ce-i poetul?
La glasu-i singuratec s’asculte cine vra.
Necunoscut strecoară prin lume cu încetul
Şi nimene nu ’ntreabă ce este sau era...
O boabă e de spumă, un creț de val, un nume,
Ce timid se cutează în veacul cel de fier.
Mai bine niciodată el n’ar fi fost pe lume
Şi ’n loc să moară astăzi, mai bine murea ieri.

Bibliografie

Călinescu G., *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura Litera, Chişinău, 1998.
Călinescu G., *Romantism, clasicism, baroc*, Editura Dacia, Cluj, 1971.
Cornea Paul, *De la Alexandrescu la Eminescu*, ESPLA, Bucureşti, 1966.
Creția Petru, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.
Drăgan Gheorghe, *Poetica eminesciană*, Editura Polirom, Bucureşti, 1999.
Durand Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, prefață şi postfață de Radu Toma, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Guillermou Alain, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977.
Maiorescu Titu, „O cercetare critică asupra literaturii române de la 1867” în *Opere*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.
Mihăilescu Dan C., *Perspective eminesciene*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2006.
Negoițescu Ion, *Poezia lui Eminescu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
Noica Constantin, *Introducere în miracolul eminescian*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2010.
Papu Edgar, *Poezia lui Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.
Petrescu Aurel, *Eminescu. Limbaj simbolic*, Bucureşti, 1989.
Popovici Dimitrie, *Poezia lui Eminescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1972.

Tacciu Elena, *Eminescu – poezia elementelor*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.
Vianu Tudor, *Eminescu*, prefață de Al. Dima, Editura Junimea, Iaşi, 1974.
Vrabie Gheorghe, *Retorica folclorului* (Poezia), Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Résumé
(*L'élégie sereine - Mihai Eminescu*)

La motivation de cette étude a eu depuis le début une double nature. D'une part, il y avait le dilemme si Mihai Eminescu aurait pu être considéré lui aussi un poète élégiaque, d'autre part nous pouvons nous demander si ces élégies auraient été une importante composante de ses meilleures œuvres. Après l'application des critères de sélection (en ayant au centre le concept de regret), nous avons constaté qu'à peu près tous les poèmes sélectés pour le cycle des élégies ont été de type neptunien, comme disait le critique Ion Negoițescu, ce qui prouve que cet auteur lyrique les a donné un prix considérable.

L'étude a eu besoin de la formation préliminaire d'une base interrogative. Voilà quelques problèmes: Quel est le corpus de textes? Comment les critères de sélection ont-ils été formulés? Quelle est la structure de cette étude? Selon les indications d'autres chercheurs d'Eminescu et selon les textes sélectés, nous avons exposé l'élégiaque de ce poète de cinq perspectives différentes: La contemplation de la nature, Les formules vitalistes, La conception thanato*logique*, La rêverie et le regret, L'art poétique. Ainsi une suite de concepts essentiels de la démarche analytique est apparue pour l'étude de l'élégie – la notion de temps rythmique, la vision euphémique sur la mort, les gouttes de la mémoire, l'objet-ancre.

L'incursion dans l'élégiaque d'Eminescu nécessite toujours un mot préliminaire qui rend possible le souvenir, l'imagination, le rêve. Il y a tout de même toujours une manière de retour à la réalité non poétique par différentes coupes et formules discordantes. Une expression-antidote de l'élégie. L'expression qui supprime les ailes de l'imagination.

Comment est par la suite l'élégie chez Mihai Eminescu? Soit comme un hymne qui a perdu son objet, soit comme un poème qui parle d'un être d'antan…

Somnul şi visul în opera lui Mihai Eminescu şi a lui Lucian Blaga

Corina BARBU
(crnbarbu@yahoo.com)

Mihai Eminescu şi Lucian Blaga sunt cei mai reprezentativi artişti-gânditori ai culturii române, care au în comun nu doar dorinţa de a crea universuri proprii, ci şi viziunea specific românească. Dacă Eminescu a intenţionat să redea prin versuri, proză şi dramă istoria universală, trecând prin istoria noastră, Blaga a construit cel mai unitar sistem filozofic românesc până în prezent, cu rezonanţă în opera sa literară.

Comparând opera poetică a celor doi autori, se observă o intensă preocupare pentru reprezentarea somnului şi a visului. Nu este una întâmplătoare, având în vedere faptul că somnul este caracteristica oricărei culturi istorice, simbol al izolării, al coincidenţei cu marile procese organice, moment în care se ia contact cu izvoarele vieţii, se creează, potrivit lui Mircea Eliade, formele istorice (prefacere organică, dospire, fermentare). Somnul nu e simpla negare a vieţii conştiente; e tot aşa de autonom ca şi aceasta şi se află în acelaşi raport cu ea ca şi polul negativ al magnetului cu polul pozitiv. În somn, sufletul e într-o mai strânsă comuniune cu întregul organism al naturii şi, în acelaşi timp, cu viaţa propriului trup. Din când în când, omul renunţă la orientarea sa cerebrală ca să se întoarcă la starea pământească dintâi; iar „aici îşi reîncepe viaţa de embrion" (Johann Carl Passavant)[1]. Sustrăgându-se impresiilor simţurilor şi ale raţiunii, e atunci mai aproape de acest simţ

[1] Apud Albert Béguin în *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970 p. 117.

universal care inițial l-a pus în relație cu natura. E ca şi cum s-ar afla în mijlocul naturii; nefiind receptiv la lucruri, refuzând să le perceapă prin mijloace obişnuite, el se află ca prin minune în corespondență cu ele. Renunțarea la sine însuşi şi la univers determină intrarea în stăpânirea universului.

Perceput ca o stare intermediară între somn şi veghe, visul e un amestec între două moduri de conştiință, favorizat de un somn încă imperfect sau de primele mişcări ale simțurilor care se vor deştepta. Visul e conceput ca o stare vagă de conştiință în care orice proces inconştient al creşterii fiziologice e presimțit în mod obscur: ca un moment de contact nemijlocit, în ființa organică, cu acțiunea vieții care însuflețeşte întreg universul. În vis sufletul e agitat de o lume superioară, în care categoriile de timp şi spațiu sunt desființate, oamenii legați de cosmos prin acel simț originar care are în vis aceleaşi însuşiri de previziune şi de vedere la distanță pe care le posedă orice formă de extaz.

Dubla natură, corporală şi totodată spirituală, a acestei puteri creatoare înrudeşte visul cu poezia: căci visul îngăduie cufundarea în înseşi sursele vieții fiziologice, coinciderea cu forța zămislitoare, mereu una şi aceeaşi care dă naştere formelor din natură ca şi imaginilor psihice. Datorită visului se poate descoperi cea mai profundă dintre toate analogiile, dintre toate concordanțele ritmice cu natura; se poate conştientiza că actul creator al poetului, pe care acesta îl socoteşte un act al eului său, e acelaşi cu actul de creare a ființelor vii.

Pe de altă parte, visul nu este „o formă imperfectă a conştiinței diurne, încă, sau deja, amestecată cu somnul. Atunci când omul e scufundat în somnul cel mai adânc se nasc visele profetice, viziunile la distanță, iar simțul universal se bucură plenitudinea mijloacelor sale”[2]. În vis, omul e atât de cufundat în el însuşi, şi totodată cufundat până în măruntaiele Universului, încât veghea şi somnul nu fac decât să-l abată de la acest centru şi să-l ducă la suprafața împărăției terestre. Somnul înglobează veghea care l-a precedat în aşa fel încât sufletul are mereu o *dublă existență*, conştientă şi inconştientă totodată, şi

---

[2] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 121.

oscilează permanent între cei doi poli. El este provocat de o retragere parțială a simțurilor şi a conştiinței din lumea exterioară. Prin această cufundare în viața vegetativă, părțile naturale ale sufletului prind forțe noi şi, în acelaşi timp, o relație mai vie cu natura întreagă se produce în Inconştient; în schimb, conştiința pe care omul o are despre lume beneficiază de pe urma acestui contact, iar orizontul de idei se lărgeşte. O dată doborâte frontierele eului, ființa intră în comunicare cu marele Inconştient, izvorul întregii vieți într-un mod mai direct, iar această experiență cu toată imprecizia amintirilor transmise de la o stare la alta, aduce în lumea conştiinței o percepere obscură şi profundă a universului. Lumea viselor naşte idei şi sentimente care, în clipa acestei cufundări în Inconştient, continuă să se desfăşoare şi să iasă periodic la suprafață. Visul e, aşadar, activitatea conştiinței în sufletul reîntors în sfera Inconştientului.

Visul e o stare de vagă conştiință în care orice proces inconştient al creşterii fiziologice e presimțit în mod obscur, ca un contact nemijlocit cu ființa organică, cu acțiunea vieții care însuflețeşte întreg universul. În vis sufletul este purtat într-o lume superioară, fiind desființate categoriile de timp şi de spațiu, putând descoperi astfel cea mai profundă dintre toate concordanțele noastre ritmice cu natura.

În obişnuita sa mărginire, favorabilă dezvoltării sănătoase a sufletului omul nu poate percepe decât o neînsemnată parte din această viață universală, unde trecutul şi viitorul sunt în mod real prezente în orice clipă actuală, iar spațiile îndepărtate acționează unele asupra celorlalte în mii de feluri. Sufletul, tocmai pentru că e adânc cufundat în Inconştient, participă şi mai mult la acest context al tuturor lucrurilor, la această întrepătrundere a tot ceea ce este spațial şi temporal, atât de specifică Inconştientului. Presentiment şi clarviziune, aprehensiune inconştientă şi conştientă a viitorului – toate acestea se pot produce şi în starea de veghe. Visul e însă un teren deosebit de favorabil acestor activități ale „simțului universal”. Prin Inconştient, umanitatea epocilor antice, cea contemporană şi chiar destinele viitoare ale speciei transformă ființa în orice clipă, şi aceste transformări sunt cele care parvin în mod obscur la conştiință în imaginile din vis.

Romanticii percep somnul doar ca o amorțire a conștiinței, necesară activizării extreme a inconștientului, manifestării libere a forțelor din adânc ale ființei, izbucnirii la suprafață, în forma visului, a părții ei celei mai adevărate. Nu întâmplător, Eminescu ar fi dorit să-și intituleze volumul de versuri *Lumină de lună*, așa cum ne dezvăluie manuscrisele sale[3]. Prin intermediul adormirii și al visului nesfârșit, poetul comunică cu întreg universul. Visul constituie o modalitate superioară stării de veghe lucide de a medita asupra existenței umane, căci dă posibilitatea unei perspective totale asupra acesteia. Eliberat de povara trupului, spiritul poetului se eliberează totodată de pasiune, de zbucium și de suferință. Visând cu senină detașare la viața lui anterioară, poetul se înstrăinează de sine, având loc așa-numitul proces al dedublării psihice (introspecției sau autoscopiei). Privindu-și retrospectiv viața trăită, el judecă, cu luciditatea unei persoane străine, întâmplările prin care a trecut. În fluxul memoriei, se derulează un noian de amintiri ce reconstituie scurta *pribegie* dureroasă a scriitorului prin viață. Visul este o reverie profundă, o introducere asupra interiorității poetului. Locul visului este însă somnul, iar cufundarea în inerția vegetativă pare a-i fi fost poetului deosebit de atrăgătoare. Slavici își amintește: „Nu suferea de insomnie căci era apoi în stare să doarmă timp de douăzeci și patru de ceasuri întruna, părerea lui statornică era că cea mai plăcută parte a vieții e cea petrecută în somn, când ești fără ca să fii și să simți dureri”[4].

Somnul apare la Eminescu drept un început de existență întoarsă interior: „Sătul de lucru caut noaptea patul, / Dar al meu suflet un drumeț se face / Și pe când trupul doarme-ntins în pace, / Pe-a tale urme l-a împins, păcatul.” (*Sătul de lucru…*)[5]. Poezia în genere a lui Eminescu nu e numai o

---

[3] Vezi Ms. Academiei Române 2277 f.123, apud Ion Scurtu în vol. *Lumină de lună*, București, „Minerva”, Institut de Arte Grafice și Editură, 1912, p. 6.

[4] Ioan Slavici, *Amintiri*, Editura Virtual, București, 2010, p. 15.

[5] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. I, *Poezii*, editat de Academia Română în colecția Opere fundamentale, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 607.

descripție a somnului, ca în versurile arhicunoscute din *Somnoroase păsărele*, somnul înfățişează pentru Eminescu o imitație a Nirvanei, un antidot al durerii: „Las să dorm… să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează” (*Memento mori*)[6], iar în *Renunțare* îşi exprimă, asemenea lui Alfred de Vigny, frica de insomnie: „de pe-o zi pe alta o târâi uniform (n.r. viața) / Şi n-o să pot de somnul pământului s-adorm”(*Ca o făclie*)[7]. Această insomnie o deplânge Mureşanu în poemul cu acelaşi titlu: „Când totul doarme-n zvonul izvorului de pace, / Un ochi e treaz în noapte, o inimă nu tace” (*Mureşanu*)[8]. Soluția metaforică a poemului este tocmai venirea la sfârşit a Regelui Somn, care dă lui Mureşan alinarea viselor. Întrebat de Mureşanu cine este, Regele Somn, răspunde: „Eu?… Eu sunt fericirea vieții pământene”[9]. În chip invidiat, această fericire constă pe de o parte în inițierea Nimicului, pe de alta în acele vise cu care se sfărâmă voința şi viața activă, cauzatoare de durere.

În *Povestea magului călător în stele*, somnul coboară ca un tânăr cu plete blonde şi toarnă fiului de împărat un vin din paharul Somniei, tot ce urmează apoi, ca o consecință a somnului, fiind de natură mitică. Îngerul cu ochi albaştri dă tânărului o viziune haotică, cufundându-l de bună seamă în vis, rupându-l din zona telurică. Voievodul este călăuzit de Somn în planeta acestuia, adică în lună, fiindcă ea stăpâneşte umbra şi visul: „Curând vom ajunge pe steaua senină / Pe care în ceruri numesc-o a mea; / De visuri, de umbre, de cântec e plină. / Curând vom intra în câmpia ei lină / Şi-n urmă-ți pământul rămâne o stea” (*Povestea magului călător în stele*)[10]. În această vreme, magul rămas în urmă, care va fi băut şi el din cupa Somniei, e pe cale de a întreprinde la rându-i o nebună călătorie în stele.

---

[6] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 391.

[7] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 662.

[8] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. II, *Proză. Teatru. Literatură populară*, editat de Academia Română în colecția *Opere fundamentale*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 794.

[9] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. II, p. 817.

[10] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 453.

O ipostază a somnului manifestată în poezia eminesciană este somnul mortuar, pregătit de un cadru fizic adecvat, şi anume luna, astru prin excelență romantic, căci soarele apare rareori în lirica eminesciană, lumina lui vie şi puternică alungând somnul şi visul. Din contră, luna solicită visarea şi o amplifică până la starea de reverie. În poemul *Mai am un singur dor*, poezie a stingerii în amurg („în liniştea serii"), somnul mortuar apare sub forma reîntoarcerii conştiinței pribegite în patria ei cosmică: nu anulare, ci celebrare a lumii, nu anihilare a existenței, ci reintegrare a ei în ordinea superioară, odihnitoare şi veşnică a naturii. Cel absolvit de pribegie şi patimi va regăsi memoria cosmică, regăsind totodată zâmbetul aştrilor, seninul cerului, suava povară a florilor de tei, glasul codrilor, al izvoarelor, al mării, sufletul talangei sau (în variante) cântarea de bucium: „Cum n-oi mai fi pribeag / De-atunci înainte, / M-or troieni cu drag / Aduceri aminte. / Luceferi, ce răsar / Din umbră de cetini, / Fiindu-mi prieteni, / O să-mi zâmbească iar. / Va geme de paterni / Al mării aspru cânt… / Ci eu voi fi pământ / În singurătate-mi."

Somnolența este o altă stare de spirit a poetului: „Lumânarea-i stinsă-n casă – somnu-i cald, molatic, lin"; „Adormi-vom, troieni-va / Teiul floarea-i peste noi, / Şi prin somn auzi-vom bucium / De la stânele de oi" (*Codrule, măria-ta*)[11]. Somnolența este trecută de poet asupra altor persoane, ca în *Doină* unde feciorul are parte de un somn greu, mortal: „Codrule, măria-ta / Lasă-mă sub poala ta, […] / Să mă culc cu fața-n sus / Şi să dorm, dormire-aş dus" (*Codrule, măria-ta).* În acelaşi fel dorm şi frații lui Călin-Nebunul, până acolo încât pământul se găureşte ca o saltea de greutatea timpurilor lor inerte: „Frații lui atât dormiră, cât intrase în pământ / De un stânjen şi-i umpluse frunza adunată-n vânt" (*Călin-Nebunul*)[12].

Scrisoarea I se deschide spre o lume fictivă printr-o cădere în somnolență, poemul filosofic debutând cu un cadru

---

[11] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. II *Proză. Teatru. Literatură*, editat de Academia Română în colecția Opere fundamentale, Ed. Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 1045.

[12] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. II, p. 1097.

nocturn de factură predilect romantică, în care bătaia *ceasornicului* marchează trecerea inexorabilă a vremii: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare, / Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare, / Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, şi în odaie / Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie, / Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate / De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate”[13]. Stingerea lumânării şi apariţia lunii pe bolta cerească coincid cu momentul în care poetul adoarme în odaia sa, iar starea de veghe este înlocuită cu reveria şi cu visul. Poetul afirmă, după aserţiunea lui Schopenhauer, că însăşi viaţa lui este o iluzie, un *vis*, din care îşi reaminteşte doar nenumăratele dureri pe care le-a încercat. Pentru Eminescu, lumea constituie o iluzie, pentru că formele vieţii trec mereu în nefiinţă: „Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric…”[14]. În poemul *Împărat şi proletar* ideea aceasta este reluată în versul final „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”, ce accentuează concepţia schopenhaueriană conform căreia fericirea este doar un vis, oamenii născându-se pentru a fi devoraţi de tristeţe. Aşadar, nimic din ceea ce se întâmplă nu contează cu adevărat, căci este doar un vis, o întrupare venită din eternitate.

Intuiţia poetică eminesciană reuneşte sub egida cuvântului vis categorii pe care gândirea raţionalist-analitică a ultimelor secole le desparte. Sigur că Eminescu a cunoscut diferenţa raţional-analitică dintre diferitele stări de vis*;* aceste diferenţe sunt prezente în textul poetic, cititorul neputând înţelege clar dacă este vorba de un vis propriu-zis sau de o reverie. Prima dintre aceste stări, cea a reveriei, se caracterizează printr-o stare de tensiune dintre simţuri şi dorinţa interioară: în vreme ce simţurile dau ştire despre realităţi externe în limita verosimilului (pădure, apă, pată de lumină), dorinţa este cea care zămisleşte irealul, apariţia miraculoasă; aceasta din urmă, însă, nu poate fi percepută ca atare decât în visul propriu-zis, atunci când simţirea exterioară tace. Reveria este, pentru Eminescu, anticamera visului, tensiunea ei caracteristică produce visul

[13] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 187.
[14] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 189.

care urmează. Acest proces, prezent în *Strigoii* sau în *Scrisoarea III*, apare cea mai mare claritate tocmai în *Luceafărul*. Trează fiind, fata de împărat aşteaptă momentul înserării: „Şi dor de-al valurilor Domn / De inim-o apucă”[15]. Simțurile ei exterioare rămân treze, percepția dă seama despre apariția pe fragment a unui astru anume; totuşi supusă acelei mixturi inefabile de melancolie şi dorință pe care cultura română a subliniat-o, numind-o *dor*, fata deja amestecă datele perceptive cu impresii iluzorii, căci ce altceva sunt acele fantomatice „corăbii negre” pe pustietatea imensă a mării şi mai ales acele valuri care, contrar experienței, „călătoresc” nu către mal, ci „spre dânsul adică spre larg, spre orizont?” Ca în *Diana*, figura exotericului personaj este un produs lăuntric, rezolvare a tensiunii psihice specifice reveriei, iar visul nu apare astfel compensatoriu. Şi în *Scrisoarea III*, visul apare sub forma unei reverii profunde: „Dară-ochiu-nchis afară, înlăuntru se deşteaptă…”[16] Visul creatorului este luminat difuz de astrul nocturn, ale cărui raze se filtrează printre „vârfurile lungi de brad”.

În poemul *Luceafărul* fata de împărat are o apariție constantă, în vreme ce viziunea din oglindă se schimbă: în stare de veghe e o stea de pe firmament, o stea cu nume, precis, Luceafărul, numele popular al planetei Venus: în stare de vis, aceeaşi *stea* se transformă, din pată entropică, într-o figură de tânăr, numit de cea care dialoghează cu dânsul când „înger”, când „demon”; în sfârşit, în starea de vis profund acelaşi personaj multiform este numit Hyperion. Luceafărul acceptă să se întrupeze antropomorfic numai în cuprinsul visului: niciodată atunci când fata este trează. Datorită ei şi numai ei Luceafărul părăseşte condiția sa de lucru şi devine ființă, trece de la starea de simplu corp ceresc la condiția de personaj în lumea fictivă a poemului. La rândul ei, această lume fictivă se prezintă ca supraetajată, căci una este ea la nivel realist, atunci când personajul feminin este treaz, alta este această lume în visul aceleiaşi, vis care se prezintă aidoma unei ficțiuni, deci ca o

[15] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 220.
[16] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 196.

ficțiune în cadrul aceluiaşi poem. Nu trebuie să se confunde, totuşi, visul cu ficțiunea: visul este o proiecție psihică prin excelență inconştientă, în vreme ce ficțiunea, deşi alimentată subteran de puternice forțe inconştiente, reprezintă o construcție dirijată voluntar, este rezultat al unei munci, al unei activități conştient îndreptate spre un scop precis, realizarea operei de artă. Pentru Eminescu, poetul, creatorul prin excelență de lumi fictive, este totuna cu visătorul, efigia sa mitică putând fi tot aşa de bine Orfeu sau vânătorul Endymion; primul realizează cântecul poetic ca act, al doilea trăieşte poezia în somn ca virtualitate, fata de împărat fiind asemenea celui din urmă.

Luceafărul se arată de două ori fetei de împărat sub o înfățişare antropomorfă, dar de fapt este doar un mod de a spune că „Luceafărul se arată", ambele imagini sunt creații ale subiectului visător, neavând acelaşi statut de realitate ca şi apariția, mai târzie, a lui Cătălin. Acest aspect de irealitate e definit cu claritate de „chipul din castel" atunci când i se adresează, în varianta din 1876, poetului Mureşanu: „A tale gânduri, visuri, dorinți-s lumea mea, / Sunt umbra a cântări-ți, o slabă umbră-abia". Imaginile antropomorfe ale Luceafărului, în oglinda din vis, sunt, desigur, întrupări ale dorințelor mai adânci ale fetei, întrupări ale sufletului ei, plămada inconştientă a acestui suflet; această plămadă poartă însemnele masculinității pentru că subiectul care a generat-o este feminin – în caz contrar, dacă cel care visează ar fi fost poetul Mureşanu, feciorul de împărat fără de stea, vânătorul Endymion, sau, de ce nu, Faust al lui Goethe, plăsmuirea din vis ar fi fost feminină. Chipul masculin al Luceafărului răsare, sublimat, din trunchiul sufletesc al fetei de împărat, întocmai cum „al Evei trunchi de fum" (Ion Barbu, *Timbru*, în vol. *Joc secund*, 1930) e făurit din coasta întâiului bărbat, întocmai cum, într-o similară oglindă, răsare, pentru Faust, imaginea eternului feminin, a celei ce va fi recunoscut apoi, succesiv, în Margareta şi Elena, aşa cum Dante a plăsmuit o Beatrice cerească, aşa cum Don Quijote a făurit-o, din prea plinul sufletului său, pe Dulcineea din Toboso. „Eşti visul meu din toate, cel frumos..." (*Psalm VI*, *Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere*) ar fi putut să spună, arghezian, personajul feminin al lui Eminescu,

şi le este probabil dat sufletelor melancolice să resimtă mai puternic chinul dulce al unor asemenea plăsmuiri. Eminescu, întrucât a fost un melancolic, pare a fi prezent în propriul său poem mai ales sub masca acestui personaj feminin.

În *Luceafărul* cea pe care convenţional o numim „fată de împărat" petrece trei cincimi din timpul narat dormind şi visând; nu este deloc o situaţie nouă în poezia, proza sau teatrul eminescian, inclusiv marile proiecte nefinalizate. Atenţia este atrasă de una dintre surorile cele mai apropiate poemului *Luceafărul*, o poezie scrisă în aceeaşi perioadă, dar publicată mai târziu cu un an, în februarie 1884, *Diana*. Enigmatica persoană care rătăceşte, visătoare, în adâncimi de pădure, este, fără îndoială, un corespondent masculin al fetei de împărat din *Luceafărul*. Personajul, comparat cu miticul Endymion, cel pe care luna, îndrăgostită, l-a adormit pentru totdeauna, rătăceşte mai întâi prin codri, aşa cum fata de împărat rătăceşte sub largile bolţi ale castelului-peşteră, rătăceşte „gândind aiurea"; apoi ei adorm şi visul lor, fiinţa transcendentă pe care şi-au dorit-o, zâna Diana şi Luceafărul ceresc, ia fiinţă chiar din pata de lumină pe care astrul o trimite în oglindă, cea a apei de izvor sau cea reală, din perete. Între toate aceste elemente comune, în special legătura dintre vis şi oglindă aşază *Diana* în vecinătatea intimă a poemului *Luceafărul*.

În visul secret al omului, vrea să spună Eminescu, iubirea ideală este întotdeauna a bărbatului şi a femeii păşind alături fericiţi prin gândirea mirifică a universului, ca perechea mitică: „Vom visa un vis ferice, / Îngâna-ne-vor c-un cânt / Singuratice izvoare, / Blânda batere de vânt" (*Dorinţa*)[17]. Dragostea nu este, aşadar, realitate, ci aspiraţie spre împlinire prin iubire. Şi în *Sara pe deal* apare visul în care îndrăgostiţii, îmbătaţi de farmec, adorm „surâzând sub înaltul, vechiul salcâm", rezemaţi unul de celălalt, se contopesc în natură şi refac, prin pereche, unitatea primordială a mitului.

Dacă pentru Mihai Eminescu somnul e numai o amorţire a conştiinţei, necesară activizării extreme a inconştientului, manifestării libere a forţelor din adânc ale fiinţei, izbucnirii la

[17] Mihai Eminescu, *op. cit.*, vol. I, p. 130.

suprafață, în forma visului, a părții ei celei mai adevărate, pentru Lucian Blaga somnul este un mod de participare la viața profundă a universului şi de sporire a existenței individuale, de integrare în viața adâncă a naturii, de salvare de marile nelinişti, de cufundare în marele Tot, întoarcere la viața organică.

Lucian Blaga şi-a intitulat volumul său fundamental de versuri *Lauda somnului*. În poezia şi drama lui Blaga, somnul joacă un rol decisiv; somnul este întoarcerea la unitatea organică primordială la starea paradisiacă a creației fără conştiință, stare aproape pre-natală, embrionară, în care viața nu era despărțită de conştiință, în care nu există libertate, păcat, dramă. Somnul este trecerea de grație cum o numea filosoful cunoaşterii paradisiace, „starea dumnezeiască" (*Trezire*, vol. *Nebănuitele trepte*), a „integrării în viața adâncă a naturii, divinizată de poet"[18]: „Când suntem treji, suntem în lume. / Când dormim, dormim în Dumnezeu" (*Zi şi noapte*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*)[19].

Lauda somnului e elogiul inconştientului colectiv creator. Blaga cântă somnul, în care „sângele ca un val se trage", după el, „înapoi în părinți". Viața e văzută sub unghiul atavismului, răspunzând peste *azi* şi *ieri* unor predestinări tulburi: „Seara se-ntâmplă mulcom s-ascult / În mine cum se tot revarsă / poveştile sângelui uitat de mult" *(Biografie*, vol. *Lauda somnului*)[20]. Blaga se face ecoul acestor chemări îndărăt la surse. El descrie scufundarea în inconştient, în întunericul fără martori. Peisajul care-l înconjoară închipuie acest cadru mitic. Toate stau sub semnul nopții ancestrale, încadrate de latențe grele, nedezlănțuite, dormitânde în lucruri. Potecile se retrag în pădure şi-n peşteri, „gornicul nu mai vorbeşte, / buhe sure s-aşază ca urne pe brazi" (*Somn*, vol. *Lauda somnului*)[21]; „Duhul muşchiului umed / umblă prin văgăuni; Cai galbeni îşi

---

[18] George Gană, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 246.

[19] Lucian Blaga, *Opere*, vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, p. 119.

[20] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 188.

[21] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

adună sarea vieții din ierburi” (*În munți*, vol. *Lauda somnului*)[22].

În lumina siderală a neînceputului au loc ritualuri magice, care ilustrează fuziunea intimă a făpturilor cu natura. Elementele dorm, iar viața, stăpânită de tainicele imbolduri ale peisajului acesta mitic, originar, nu e încă decât virtualitate: „Mocnind sub copaci, Dumnezeu se face mai mic / să aibă loc ciupercile roşii / să crească sub spatele lui. / În sângele oilor noaptea pădurii e vis lung şi greu. / Pe patru vânturi adânci / Pătrunde somnul în fagi bătrâni. / Sub scut de stânci, undeva, / Un balaur cu ochii întorşi spre steaua polară. / Visează lapte albastru furat din stâni” (*În munți*, vol. *Lauda somnului*)[23]. Visul „lung şi greu” este valorificat pozitiv: aureolele de trăire se măresc în jurul făpturii odată cu somnul ei şi cu creşterea carnală, biologică.

Sub semnul somnului, asemenea personajului eminescian Dionis, Blaga are impresia retrăirii existențelor trecute, în oraşul vechi „mari semeni de altă dată, o clipă, s-arată şi pier” (*Oraş vechi*)[24]. Pe marginea Vistulei, în fața unor ruine, i se pare că recunoaşte locuri pe unde cândva a rătăcit: „O, pe sub ziduri şi-n scorburi / câte jivinii şi şoapte! / Acum o mie de ani / cronicar eram aici unui noroc schimbăcios, / cronicar român fugit spre Miazănoapte.” (*În jocul întoarcerii*, vol. *Lauda somnului*)[25]. Pe de altă parte, somnul sugerează în sistemul poetic blagian chiar absența totală a cuvântului şi pierderea identității eului: „Plăcut e somnul în care / Uiți de tine ca de un cuvânt” (*Cântecul somnului*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*)[26].

Aşa cum remarca Marin Mincu, „Somnul în poetica blagiană se dovedeşte a fi şi mijlocul fecund de a surprinde esențele lumii, o poartă de integrare în spațiul increat înțeles ca univers închis. Închiderea în sisteme monadice e percepută ca somn universal, neparticipare la existență şi mulțumire totală. Totuşi, dialectica poeziei blagiene fiind în esență expre-

[22] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 200.
[23] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 200.
[24] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 202.
[25] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 204.
[26] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. II, p. 102.

sionistă, somnul nu este decât o formă de mişcare”[27]. Pentru poetul expresionist orice ipostază a materiei îşi conține contrariul său, aşa cum reiese din finalul poeziei *Perspectivă*, din volumul *Lauda somnului*, unde întâlnim una dintre figurile stilistice specifice blagiene, oximoronul: „Mişcarea lor – lauda somnului”[28].

Dacă viața nu e decât eternă reîncarnare, predestinată de la origine, revenire din neființă mereu a unui suflet anonim, colectiv, în aparent variate, dar de fapt, aceleaşi tipare, „Joc al reîntoarcerii”, cum o numeşte poetul, atunci toate zbaterile individului sunt zadarnice, idee care străbate întreaga operă eminesciană. Un pesimism amar, chinuitor, însoțeşte aceste reflecții. Blaga se lasă cuprins de o apăsătoare dezolare, ca şi în *În marea trecere*, *Somnul lumii*, el îi cântă „cu cuvinte stinse în gură”, mutându-şi „de pe-un umăr pe altul, steaua”, adică soarta, „ca o povară”: „Cu cuvinte stinse în gură / am cântat şi mai cânt marea trecere, / somnul lumii, îngerii de ceară. / De pe-un umăr pe altul / tăcând îmi trec steaua ca o povară” (*Biografie*, vol. *Lauda somnului*)[29].

Pentru George Gană, „Poezia somnului se constituie la Blaga în imediata apropiere a poeziei liniştii şi tăcerii, care face perceptibilă mişcarea vitală şi a eului, acordul lor profund, şi a poeziei satului ca spațiu al veşniciei şi al strămoşilor”[30]. Somnul este, aşadar, salvare de marile nelinişti, de *trecere* şi de singurătate, de care Blaga se lamentează patetic într-un poem ce reuneşte în titlu termenii relației în care se aşază poezia somnului: *Ani, pribegie şi somn*, din volumul *La curțile dorului*. Poetul se simte aici murind treptat, secătuit de viață: „mi se pare că anii aceştia / de osteniri fără zare, / de rătăciri şi aureole amare / vor ține până la urmă, / ca un vânt ce mă-mbracă / şi-mi zvântă ființa”[31].

---

[27] Marin Mincu, *Prefață* la Lucian Blaga, *Poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983.

[28] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 216.

[29] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 188.

[30] George Gană, *op. cit.*, p. 247.

[31] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 284.

Lauda pe care poetul o aduce somnului poate fi a unei salvări de marea trecere: „Plăcut e somnul lângă o apă ce curge / […] / Plăcut e somnul în care uiți de tine ca de-un cuvânt” (*Cântecul somnului*, ciclul *Corăbii cu cenuşă*)[32]. Anularea de sine echivalează însă somnul cu moartea şi poetul strigă cu vechea-i spaimă: „Somnul e umbra pe care / viitorul nostru mormânt / peste noi o aruncă, peste spațiul mut”[33]. Blaga rămâne prizonierul veghei lui neliniştite şi-şi umple sufletul cu formele accesibile ale vieții universale, ca un lac care oglindeşte lumea văzută, cu cerul ei cu tot: „Sufletul mi-i treaz într-una. / Vede stelele în tindă. / Se priveşte-n tot ce este / ca-ntr-o magică oglindă. / Grav, lunatic, umblă gândul / pe limanuri, lâng-o apă. / Să se-nchidă, ca s-adoarmă, / nici un lac n-are pleoapă” (*Insomnii*, ciclul *Ce aude unicornul*)[34]. Poet al veghei, şi nu al somnului, Blaga este un spirit ale cărui nelinişti nu-l lasă să se abandoneze stării vegetative, văzută ca dătătoare de inconştientă beatitudine, asemenea celei din poezia eminesciană, dar nu şi trăită. El e „slugă şi domn al vegherilor”*,* ca în poemul *Veghe* din volumul *Nebănuitele trepte*: „Eu singurul, cât de târziu! / Slugă și domn / al vegherilor – plec după tine / în largul meu somn”[35].

Reprezentativă pentru volumul *Lauda somnului,* mai mult decât *Biografie* ce instituie instanța anonimă ca proiecție generalizată a eului, este poezia intitulată chiar *Somn.* Printr-o mişcare retractilă către starea embrionară dată de topografia nopții şi a somnului*,* poetul construieşte o geografie mitologică care să vindece drama provocată de lectura semnelor lumii văzute ca un text. Retragerea catabasică a „potecilor în pădure şi-n peşteri” indică refugiul arhetipal într-un centru mitic; vorba este interzisă, orice ființă fiind redusă la studiul de făptură emblematică. În întunericul matricial al somnului „se liniştesc păsări, sânge, şi aventuri în cari veşnic recazi”[36]; aventura cunoaşterii diferențiate, dobândite prin scindarea

[32] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. II, p. 102.
[33] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. II, p. 102.
[34] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. II, p. 361.
[35] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 377.
[36] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 190.

conştiinţei originare, se potoleşte şi barierele dintre eul individual şi cel anonim dispar. Sufletul, care era o entitate separatoare, ca receptacol al eului expresionist dilatat la proporţiile cosmice, nu se mai prezintă ca o voinţă tiranică, dictatorială, ci se află dispersat în „adieri, / fără azi, / fără ieri”[37]. Orice rumoare dată de „veacurile fierbinţi” se stinge în spaţiul securizant, iar eul reprezentat aici de elementaritatea sa pre-embrionară („sângele meu”) comunică direct pe căi etnogenetice. Această comunicare nu mai este posibilă sub regimul diurn, solar, cum se întâmpla în *Poemele luminii*, ci trece sub regimul nocturn al somnului. Somnul este pragul, limita, metoda de explorare poetică, având funcţie purificatoare prin semnul ambiguu sub care se figurează ca domeniu al existenţei increate, sustrase deci ciclului alterant al fiinţării. Salvarea nu e refugiul în vis („Mana neagră a visului / să mă slujească ar vrea” – *Veghe*[38]) şi somn, ci însuşirea prin contemplare a universului resimţit ca o corolă de minuni: „Iată amurguri, iată stele. / Pe măsură ce le văd / lucrurile-s ale mele. // Lucrurile-s ale mele. / Sunt stăpân al lor şi domn. / Pierd o lume când adorm. // Când trec punţile de somn / Îmi rămâne numai visul / Şi abisul, şi abisul” (*Cântec înainte de-a adormi*, ciclul *Ce aude unicornul*)[39]. Aşadar, *lauda somnului* are la Blaga un caracter speculativ, deoarece rezultă dintr-o meditaţie asupra posibilităţilor noastre de a ne integra cosmosului. Poetul a cărui parte este tensiunea spirituală, starea de veghe, nu amorţirea prielnică reveriei şi pentru care contemplaţia este privirea trează şi avidă a lumii ce-şi revelează substanţa (în *corola de minuni*), face elogiul somnului ca formă a vieţii vegetative (în sensul propriu al termenului), contrară firii lui, însă dorită ca o soluţie salvatoare de nelinişti.

Mijloc fecund de a surprinde esenţele lumii, poartă de înţelegere în spaţiul increat înţeles ca univers închis, modalitate de acord cu pulsaţia vitală a universului, de comunicare cu paradisul pierdut sau de alinare a nostalgiei dureroase a

---

[37] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 190.
[38] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. I, p. 377.
[39] Lucian Blaga, *op. cit.*, vol. II, p. 360.

pământului patriei, somnul blagian se diferențiază profund de cel eminescian, pentru care somnul formează cadrul psihic preferat, deoarece corpul adormit şi nemişcat imită – temporar – înțepenirea finală, iar omul visează construind un univers oniric, refuzând starea de veghe, amplificându-şi nefericirea, făcându-se conştient de vicisitudinile vieții şi preferând visul desfăşurat sub forma „aducerilor aminte". Spre deosebire de Eminescu, visul nu reprezintă la Blaga o cale de salvare, ca de altfel nici somnul, singura cale de urmat fiind aceea de contemplare a universului resimțit ca o *corolă de minuni a lumii*. Concepția originală pe care a poetizat-o Lucian Blaga în volumul *Lauda somnului* se opune net oamenilor treji cu o singură lume, care le e comună, adică Occidentului, având corespondențe în culturile orientale, unde somnul semnifică stare creatoare şi extatică, experiență originară, cu circuit închis, în care viața nu se risipeşte, nu se destramă, nu se proiectează în afară, un simbol al perfectei reculegeri, al autonomiei, al creației. Blaga cântă somnul, făcând elogiul inconştientului colectiv creator, sub semnul somnului retrăind existențele trecute, asemenea lui Baltazar din *Avatarii faraonului Tla*.

Bibliografie

I. Ediții ale operelor:

Eminescu, Mihai, *Opere*, vol. I-II, colecția *Opere fundamentale*, editată de Academia Română în colecția Opere fundamentale, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999.

Blaga, Lucian, *Opere*, vol. I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

II. Bibliografie critică:

Béguin, Albert, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*,vol. I-II, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Gană, George, *Opera literară a lui Lucian Blaga*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Mincu, Marin, *Prefață* la *Texte comentate. Lucian Blaga. Poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1983.

Abstract
(The Sleep and the Dream in Mihai Eminescu's and Lucian Blaga's Work)

The alternation of the Watch and the Sleep in our life is the most striking expression of our insertion into the cosmic life, as well as the rhythmic analogy which is the universal connection. Rooted into this material universe by all kinds of telluric influences, we are prisoners, but prisoners for whom even the chains are the promise of a future liberty and harmony.

For Mihai Eminescu, the Sleep is preferred because the Sleeping and still body imitates the final stiffness, and during this process man can build a delirious universe. The Sleep means for the poet an imitation of Nirvana, an antidote for the pain, a removal from life's hardships, preferring the Dream as reminders. By sleeping and endless dreaming, the poet communicates with the whole universe.

Blaga sings the Sleep, making the eulogy of the creative collective unconsciousness. Under the sleeping category, the poet relives the past lives, like Baltazar from *Pharaoh Tla's Avatars*. For Blaga, the Sleep is the fecund way to the essence of life, an understanding into the created space seen as a closed universe, a way of according with the vital pulse of the universe, communicating with the lost paradise or a painful nostalgia relief of the mother land. Unlike Eminescu, the Dream is not seen as a salvation, nor is the Sleep, the only step to follow being the contemplation of the universe seen as *a corolla of world's wonders*.

Eminescu în lume

Odiseea lui Eminescu sau cum s-a înființat Centrul de Studii Româneşti „Mihai Eminescu” de la Santiago de Chile – primul centru de studii româneşti din America de Sud

Álvaro ALBORNOZ CASTRO
(alvaroalbornozcastro@gmail.com)

Multe flori sunt, dar puține
Rod în lume o să poarte,
Toate bat la poarta vieții,
Dar se scutur multe moarte.
(Mihai Eminescu, *Criticilor mei*)

Trăim la începutul secolului XXI. O lume nouă se deschide înaintea ochilor noştri şi toate țările îşi fac cunoscute valorile prin intermediul creațiilor lor culturale. Grație globalizării, avem acces la multe dintre creațiile spirituale ale omenirii, mai ales prin intermediul receptării operelor artiştilor şi ale intelectualilor unui popor. O țară este pur şi simplu, spiritual însă, o țară există prin creațiile sale. Numai o mare putere de sinteză a gândirii unui popor poate edifica o spiritualitate care să îmbogățească spiritul întregii omeniri. Mulți creatori ai omenirii au îmbogățit sufletele noastre şi, în diferite forme, ne-au clădit personalitatea şi ne-au influențat felul de a privi lumea. Suntem fiii creațiilor spirituale ale omenirii. Cu alte cuvinte, noi suntem urma aceea neîntreruptă, pe care o lăsăm pe pământul în care ne-am născut şi care se răspândeşte din gândirea universală în sufletul omenesc. Aceasta este mândria noastră.

Toate țările au un mod de a vedea viața şi de a privi lumea. Însă este foarte important să ne reamintim în ce măsură

operele de valoare ne-au format şi au determinat vieţile noastre. Câte persoane nu şi-au schimbat viaţa datorită compoziţiilor muzicale ale marelui Bach? Câte destine au fost influenţate graţie acestei mari puteri creatoare? Acelaşi lucru s-a întâmplat în diferite domenii ale artei. Toate artele au această tainică putere, o atracţie misterioasă, un fel de demon dumnezeiesc, care personifică eroismul nostru, ilustrând însuşiri cu totul excepţionale. Arta care are o mare putere de sugestie şi care poate reprezenta cât se poate de bine gândirea unei ţări este poezia. Poezia a adus o mângâiere sufletului neamului omenesc de fiecare dată când acesta a receptat o nouă creaţie de valoare. Poezia este darul cel mai de preţ al omenirii. Unul dintre aceste daruri, descoperit cu dragă inimă şi într-un mod particular, a fost şi va fi pentru mine şi probabil pentru întreaga omenire opera lui Mihai Eminescu.

Ştim deja cât de importantă a fost prezenţa marelui Eminescu. Ştim deja foarte multe despre personalitatea lui şi, de fiecare dată când o nouă cercetare ne deschide ochii asupra operei lui, se întâmplă un lucru fascinant care ne umple inimile de bucurie.

Cu toate acestea, e de prisos să privim cu mare atenţie în jurul nostru. Câte ştie lumea despre operele de valoare? Noi ştim prea puţin despre diferiţi autori renumiţi din ţările lumii. Dar despre Eminescu, ştie lumea de la începutul secolului XXI cine a fost Mihai Eminescu?

Ca răspunsuri la această întrebare nu oferim disertaţii savante, analize statistice ale unor cercetări academice, care-şi au utilitatea lor, fireşte. Ceea ce trebuie să facem este să arătăm lumii importanţa creaţiei marelui Eminescu, să arătăm perspectiva universală deschisă de opera lui, caracterul atemporal al sensibilităţii sale, adică tot ceea ce-l face mereu actual.

Un răspuns practic la întrebarea pusă mai sus este înfiinţarea primul centru de studii româneşti de la Santiago de Chile, care reprezintă şi primul centru de studii româneşti din America din Sud, centru purtând numele marelui poet: „Mihai Eminescu”. Întrebarea este: cum a ajuns Eminescu în Chile? Ce s-a întâmplat în această călătorie spirituală? Cum mi s-a dat mie ocazia să creez acest eveniment? Poate că am fost sub

inspirația tainică a marelui poet, poate că întâlnirea cu genialitatea lui m-a îndemnat să mă lupt pentru a face din ideea unui centru de studii româneşti o realitate obiectivă. Desigur, acesta e singurul răspuns.

Ca să vă arăt cum s-au întâmplat faptele, am să vă împărtăşesc cu dragă inimă câteva lucruri care vin din propria mea mână şi mai ales din propria mea inimă. O să povestesc despre situația mea şi frumoasa limbă română, pe care am cunoscut-o şi care mi-a schimbat mult viața, încercând să vă transmit cât se poate de curat cele mai adevărate şi adânci sentimente față de limba şi cultura română. Pentru a reuşi asta, am să mă îndepărtez de limbajul academic, ca să vă scriu în limba română cea mai curată, pe care am învățat-o de la maeştrii mei de limbă română, maeştri pe care i-am găsit doar în cărțile de literatură şi care mi-au vorbit ca de la suflet la suflet. Din acest motiv, în primul rând, am să vă povestesc cum am învățat această frumoasă limbă. Fără să ştiu cât de bine sau cât de rău am învățat-o, totuşi, cred că româna mea nu e prea bine meşteşugită, iar acest lucru îl simt ca un fier ars prin inimă, căci am făcut tot ce mi-a stat în putere, fără să cruț nici un efort, urmând dorința de a învăța şi de a stăpâni acest instrument al frumuseții. Pe scurt, am să vă povestesc tot ceea ce mi s-a întâmplat până la înființarea Centrului de Studii Româneşti „Mihai Eminescu" la Santiago din Chile. Aşadar, voi vorbi despre călătoria lui Eminescu în cealaltă parte a lumii.

Pentru mine a fost foarte greu să învăț această dulce şi frumoasă limbă, limba română, a fost un lucru dificil nevoie mare, întrucât am avut parte de multe suişuri şi coborâşuri. Pot spune că a fost un drum spiritual pe care am umblat singur, într-o țară unde limba română nu este cunoscută.

Mă bucur tare mult când îmi aduc aminte cum am cunoscut această limbă care mi-a schimbat viața. S-a întâmplat asta dintr-o fericită întâmplare. Demult, cu mulți ani în urmă, am citit o carte oarecare, unde a apărut primul cuvânt pe care l-am cunoscut în româneşte. Cuvântul acesta era „mulțumesc". După ce am citit acest cuvânt, mi-am spus: „Vai, Doamne, ce cuvânt frumos!". Apoi, după carte, am ştiut despre ce era vorba, iar când mi-am dat seama ca era vorba despre limba

română şi nu de altceva, nu îmi mai încăpea inima în mine de fericire şi chiar din acea clipă mi-am dorit să o învăț.

În zilele care au urmat, aşa cum se întâmplă în viața cea adevărată de toate zilele, am căutat peste tot şi n-am găsit nicio carte, ca să învăț limba română. Timpul trecea şi acea prea cinstită idee de a învăța româna a rămas tainică în inima mea. Apoi, vorba aceea: „după râs vine plâns”, s-a dus tot pe apa sâmbetei. Doar ideea mi-a mai rămas în minte. Şi, mă rog, aşa cum se întâmplă în viață, îmi treceau zilele ca păcatele de iute. Trecură anii, iar nu am mai ştiut nimic de limba română şi de nimic de-alde astea, numai răbdări prăjite.

Apoi, după mulți ani, pe vremurile când studiam ca să obțin o „Diplomă în Studii Greceşti” la Universitatea din Chile, am găsit o carte foarte veche într-o bibliotecă. Şi, Doamne, ce bucurie mare am avut când mi-am dat seamă că această carte era o carte adevărată de „Gramatica limbii române”, scrisă în spaniolă, al cărei nume era „Gramática Rumana”. Şi cum am spus mai înainte, de mult timp îmi doream să învăț limba română. Acest mare eveniment al vieții mele s-a întâmplat la opt ani după ce am cunoscut primele mele cuvinte în română. Această gramatică a fost scrisă de Aurelio Rauta în 1941 şi era singura copie ce mai exista în Chile, căci originalul, din păcate, nu se mai găsea. Cu ajutorul acestei cărți am descoperit primele mele cuvinte în limba română, şi încă îmi aduc aminte de aceste vremuri frumoase, în care mă culcam odată cu găinile repetând cuvintele şi mă sculam toate zilele cu noaptea în cap, ca să descopăr o regulă gramaticală nouă sau vreun cuvânt necunoscut, care să vrea să-mi intre în cap!

Şi cum dumneavoastră deja puteți vedea, limba aceasta mândră am învățat-o de unul singur, fără ajutorul nimănui, ceea ce a fost foarte greu pentru mine, fiindcă la Universitatea din Chile nu mai erau mulți români şi n-am avut cu cine să o vorbesc. Totuşi, deja eram îndrăgostit de limba română, fără să cunosc multe din cultura şi, bineînțeles, nu prea multe din literatura scrisă în această limbă. Cu ajutorul acelei gramatici am aflat câte ceva despre marii clasici ai literaturii române şi, bineînțeles, am ajuns să-l descopăr pe Eminescu, căci cartea conținea o mică antologie de texte literare româneşti şi,

Doamne!, când am citit primele poezii ale lui Eminescu şi ale lui Alecsandri, era atâta bucurie şi fericire în sufletul meu, de era să-mi iasă inima din piept afară!

Şi, aşa eram eu, iubite cititor, pe timpul acela! M-am îndrăgostit de frumuseţea şi melodia limbii, de sensibilitatea şi ritmul ei prezente în textele autorilor pe care-i citeam, şi ce drag îmi era să-i citesc din acea carte! Îmi petreceam orele citind. Uitam de timp, zi de vară până-n seară citeam cartea aceea, de-mi ticăie inima după dânsa până în ziua de astăzi.

Apoi, ca să-mi perfecţionez puţinele cunoştinţe pe care le aveam, am căutat cu multă stăruinţă vorbitori de română în ţara mea, dar în zadar, căci după cum v-am spus mai înainte, aici nu mai sunt mulţi români, vorba ceea: „Munte cu munte se întâlneşte, dar om cu om… ba!”. Aşadar, eu nu voiam nici în ruptul capului să rămân cu braţele încrucişate şi am făcut tot ce mi-a stat în putinţă pentru a studia limba şi literatura română.

După ce am căutat pe toate drumurile şi potecile, am constatat că e în zadar, n-am găsit nici o carte. Am străbătut toate librăriile şi am cercetat amănunţit bibliotecile din universităţi şi nimic n-am găsit, doar răbdări prăjite am mâncat. Totuşi, mai este o vorbă „Pământul rodeşte, unde mâna munceşte”, şi iată că norocul s-a îndurat şi de mine, căci numai în Biblioteca Naţională, „Biblioteca Nacional de Chile”, am găsit cărţile de care aveam nevoie.

Cu timpul, Biblioteca Naţională m-a ajutat foarte mult în lucrările şi cercetările mele despre limba şi cultura românească şi-i voi fi toată viaţa recunoscător pentru ajutorul pe care mi l-a dat, ajutor fără de care nu aş fi ajuns să fac toate cele pe care le-am făcut până astăzi.

De exemplu, am cules informaţii în universităţile din Santiago şi de peste tot în ţară despre limba sau cultura română, căci eu o ţineam una şi bună: să ştiu şi să culeg tot ce îmi era cu putinţă despre limba română şi să nu las niciun colţ fără să fie cercetat de mine, să nu las nicio urmă de îndoială. A fost un lucru foarte greu. Apoi, i-am întrebat pe profesorii eminenţi, filologi şi lingvişti despre limba, cultura sau istoria României sau Moldovei. În cele din urmă, din păcate, mi-am

dat seama că nimeni nu cunoaşte nici literatura şi nici cultura românească, cel puțin în mediul academic, cultural sau intelectual.

Şi apoi, trecură zilele ca gândul. Ca urmare a multiplelor cercetări independente, implicând timp de studiu statornic al limbii şi al culturii româneşti, al documentelor şi al textelor potrivite, şi cu o iubire foarte mare, am căpătat îndemânarea în domeniul acesta frumos. Şi aşa îmi țineam zilele, învățând româna zi şi noapte, lucrând tot timpul, dis-de-dimineață, îmbinând munca spiritului, adică româna şi traducerea, cu munca şi responsabilitățile vieții mele obişnuite.

Am început o activitate laborioasă de traducere a autorilor români în limba spaniolă, ca şi realizarea de articole despre cultura română, şi eram fericit şi bucuros, fiindcă toate lucrurile îmi ieşeau gârlă din mâini. Până atunci, tradusesem mulți autori şi mă bucuram foarte mult să-i pot citi pe autorii români în original fără nicio problemă. Mai apoi, am vrut să le traduc operele în spaniolă. I-am tradus pe Dimitrie Bolintineanu, Ion Heliade Rădulescu, Vasile Alecsandri, poeziile lui Bodgan Petriceicu-Hasdeu, Alexandru Vlahuță, George Bacovia şi poeziile marelui Nicolae Iorga, şi aşa mi-am găsit fericirea vieții mele.

Şi fără să mă abat de la subiect, mai am un profesor şi un mare prieten, mai bine zis, tatăl meu spiritual – cum îi spun eu – domnul Miguel Castillo Didier, care este un mare filolog, de fapt, drept să vă spun, e cel mai mare savant şi traducător de neogreacă din lumea hispanică.

Profesorul meu, domnul Miguel Castillo, a lucrat aproape 60 de ani de zile pentru limba greacă şi a tradus opera completă a lui Constantin Kavafis, iar între multe alte opere, *Odiseea* lui Nikos Kazantzakis cu 33 333 de versuri. A fost foarte amabil să-mi ofere ajutorul şi sfaturile sale frumoase pentru munca mea pe teritoriul limbii române, pe care el o şi stimează foarte-foarte mult. Nu pot să-l las la o parte, pentru că el cu bunătatea sa nemărginită m-a sfătuit şi m-a învățat lucruri importante despre traducerile de care aveam nevoie. El însuşi e un mare traducător din spaniolă, mai ales că a învățat greaca de unul singur în tinerețe, fără să vorbească cu nimeni,

la fel ca mine. De aceea eu mă simt foarte apropiat de el, iar povețele sale sunt literă de evanghelie pentru mine.

Datorită personalității lui pline de bunătate şi a influenței pe care a avut-o asupra sufletului meu, am dobândit iubirea pentru scris, pentru munca traducătorului, calea de împărtăşire din frumusețile lumii, act de generozitate spirituală. După ce am vorbit mult cu dânsul, mi-a trecut prin cap ideea de a traduce opera poetică completă a marelui Eminescu, un gând care, cu începere din aceea zi, va deveni o realitate.

Îmi aduc aminte de zilele petrecute la casa lui: cum citeam poeziile lui Alecsandri, *Pasteluri*, pe care eu le-am tradus în spaniolă, şi cum îl citeam bucuroşi şi fericiți pe Eminescu atât în română, cât şi în spaniolă, în traduceri improvizate de mine. În zilele acelea frumoase petrecute în casa profesorului meu şi tatălui meu spiritual, mi s-a născut dorința înflăcărată ca limba şi literatura română să fie cunoscută şi apreciată de toți vorbitorii de spaniolă în lume.

Apoi, după sfatul cel înțelept al marelui profesor, m-am hotărât, în sfârşit, să traduc opera marelui Eminescu. Şi aşa am făcut. După ce am căutat mult peste tot, am găsit un CD multimedia cu opera completă „Eminescu 2000" „Software Petar" şi nu-mi încăpeam în piele de bucurie! Apoi trecu timpul, ca păcatele de iute, şi aşa am tradus în spaniolă, până azi, opera poetică completă a marelui Eminescu, în două volume, cuprinzând poeziile tipărite în timpul vieții, inclusiv manuscrisele *Elena* şi *Marta*, precum şi poeziile postume. Ambele volume traduse sunt în curs de apariție.

În timpul în care traduceam poezia şi literatura, tot studiam şi cercetam cărți româneşti vechi, căci sunt o comoară în lumea asta. Aşadar, am citit *Călătoria lui Zosim* şi cele mai vechi cărți populare în literatura română: *Fiziologul* şi *Archirie şi Anadan*, amândouă cărți cu un studiu filologic, un studiu lingvistic, notă asupra ediției şi glosar, care m-au ajutat foarte mult să înțeleg aceste comori. Aştept să încep şi traducerea lor cât mai curând posibil.

Apoi, după asta, am cunoscut opera marelui Ion Creangă şi am rămas năuc de bucurie! M-am îndrăgostit de poveştile şi povestirile lui frumoase, care mereu îmi sunt vii în minte,

umplându-mi inima de bucurie! Doamne, cât iubesc poveştile acestea! Însă mi-am şi bătut capul foarte mult ca să le înțeleg, căci au fost destul de greu de citit la început. Iar ca să pot înțelege şi să traduc opera lui Creangă, mi-am făcut cel puțin patru caiete cu expresii, regionalisme, arhaisme şi cuvinte necunoscute, cu ajutorul cărora am învățat să citesc limbajul frumos al lui Creangă, graiul moldovenesc. Cu alte cuvinte, are dreptate Nicolae Iorga: „munca stăruitoare învinge totul". Şi am mai citit cu dragă inimă de multe ori poveştile şi povestirile lui Creangă, ca şi *Amintiri din copilărie*, o comoară a literaturii şi, încă mai mult, o comoară a sufletului meu. Până la urmă, l-am şi tradus pe Creangă. Am tradus multe poveşti şi povestirile lui, am făcut acest lucru cu o nemărginită pasiune, chiar dacă trebuie să vă spun că este un scriitor intraductibil. Cel puțin am încercat să împărtăşesc spiritul lui Creangă în limba spaniolă şi, la drept vorbind, acesta este unul dintre lucrurile cele mai grele pe care le-am făcut.

Am mai citit şi am încercat să traduc din scrierile mai multor autori români, ca marele Ion Luca Caragiale, din opera căruia am şi tradus de fapt *O noapte furtunoasă*. Am tradus şi din operele lui Liviu Rebreanu, Ion Slavici, Petre Ispirescu, Barbu Ştefănescu Delavrancea, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Costache Negruzzi şi din mulți alții de care nu-mi mai amintesc acuma şi de altfel nici nu aş putea să-i pomenesc pe toți în acest succint articol.

După cum poți vedea, iubite cititor, aşa cum am spus mai înainte, limba română a devenit lucrul vieții mele. Pe timpul acela, eram sigur şi ştiam foarte bine ce vroiam: îmi doream din toată inima să ajut ca limba, istoria şi literatura română să fie cunoscute şi apreciate de toată lumea care vorbeşte limba spaniolă. Am şi ştiut, tot pe timpul acela, despre bursele Institutului Cultural Român şi mi s-a părut o idee excelentă să aplic pentru una dintre aceste burse, lucru pe care l-am şi făcut. După o lună de la depunerea dosarului, am fost anunțat că mi s-a acordat bursa. Cum puteți să vă dați seama, nu-mi încăpeam în piele de fericire.

În România, bucuria şi fericirea mea au fost nemărginite, căci vorbeam zilnic limba pe care o iubeam. În timpul bursei,

am cunoscut persoane minunate. Am urmat cursuri şi am purtat discuții despre traduceri. Aşa l-am cunoscut pe Florin Bican, o persoană minunată de la care am învățat foarte multe, personalitatea lui caldă ne-a inspirat tuturor cursanților o mare încredere. De asemenea, nu pot să nu vorbesc despre colegii mei, de la care am învățat foarte mult, fiindcă toți sunt persoane minunate.

În timpul bursei, un gând foarte puternic nu-mi dădea pace: cum să fac cunoscută literatura română în întreg spațiul hispanic din lume? S-a întâmplat ca în timpul acela să fiu invitat la Botoşani. Am fost în frumosul oraş tot dintr-o fericită întâmplare. Una dintre activitățile bursei era să mergem la Târgul de Cărți. Acolo am cunoscut oameni minunați cărora le sunt recunoscător până în ziua de astăzi. L-am cunoscut pe domnul Ionel Oprişan, cu care am vorbit mult despre Hasdeu şi Eminescu. Tot aici l-am cunoscut pe domnul Ion Rogojanu, care, foarte amabil, mi-a făcut o invitație la un simpozion eminescologic desfăşurat în luna iunie la Botoşani. Fără îndoială, evenimentul la care fusesem invitat era foarte important pentru mine. Aşa că mi-am pregătit bagajele şi, bineînțeles, cărțile mele şi am pornit împreună cu domnul Rogojanu de la Bucureşti până la pământul lui Eminescu, Botoşani. Nu îmi venea să cred, trăiam o emoție puternică care îmi cuprindea firea mea puțin absentă față de ceea ce se petrece în jurul meu. Cufundat în lumea gândurilor, îmi spuneam mie, Doamne, în sfârşit am să cunosc casa lui Eminescu! Puteți să vă dați seama, iubiți cititori, cât de mare a fost emoția mea, un străin care a călătorit mii şi mii de kilometri din cealaltă parte a lumii pentru a mă apropia de literatura română şi a învăța tot ce îmi este cu putință în țara lui Eminescu?

În sfârşit, am ajuns la Botoşani. Pentru mine, un pământ absolut deosebit de ceea ce cunoşteam până atunci, căci am mai fost în alte oraşe din România. M-am uitat în jurul meu şi m-a cuprins o emoție puternică. Teii pictau aerul curat al Botoşaniului, casele şi clădirile mi se înşirau dulce şi armonios înaintea ochilor. În fața mea, stătea tainică şi impunătoare Biblioteca Județeană din Botoşani, care îmi inspira înțelepciunea din vechime a unui suflet de gânditor antic.

În Botoşani, ideea de a duce opera marelui Eminescu în toată lumea vorbitoare de limbă spaniolă a devenit şi mai clară. Mi se părea că aerul primăvăratic din Botoşani păstrează urmele lui Eminescu, îmi pătrunde cu blândețe în inimă şi-mi inspiră acelaşi unic gând: de a răspândi cultura română şi, bineînțeles, opera marelui poet. Cum puteam să fac posibil acest lucru? Doar un lucru mi-a venit în cap: trebuie să organizez o donație de cărți.

Apoi, am mai cunoscut o persoană minunată, o personalitate deosebită şi specială, care m-a ajutat foarte mult până în ziua de astăzi. Pe mine şi pe colegii mei din alte universități sosiți la simpozion ne-a primit cu căldura blândă a unei mame. Este vorba, desigur, de doamna Cornelia Viziteu, directoarea Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” din Botoşani. De cum am văzut-o prima oară, am fost sigur şi convins că voi primi tot ajutorul şi sprijinul ei. Şi aşa s-a şi întâmplat.

În Botoşani am avut prilejul să merg la Ipoteşti şi am rămas uimit! În sfârşit, am reuşit să cunosc casa copilăriei lui Eminescu, locul unde el a respirat aerul bucolic al unei copilării liniştite, unde moşii îi spuneau poveşti. Aşa cum bine zice Călinescu: „Pădurile erau pe aproape, cu o carte şi doi-trei covrigi, el dispărea de acasă înfundându-se prin codrii din împrejurime Ipoteştilor”[1]. Şi tot atmosfera Ipoteştilor a trezit în mine o idee pe care o aveam de mult. O idee pe care eu o credeam irealizabilă, însă cum spunea marele Iorga, care este tot din Botoşani, „vecinul” Luceafărului: „nu începe niciodată cu *nu se poate*, ci începe cu *să vedem*”.

Am participat la simpozionul din Botoşani şi apoi m-am întors la Bucureşti, tot cu ideea de a realiza o donație de cărți pentru Chile, pentru a înființa prima bibliotecă românească din America de Sud. Un gând obsedant care bântuia zi şi noapte. La Bucureşti am căutat peste o lună şi jumătate, am bătut la toate uşile posibile, am mers peste tot. Din păcate, n-am avut nici un răspuns pozitiv. Cât de amar era în sufletul meu! Nu îmi cruțam puterile pentru a-mi atinge obiectivul şi, totuşi, nu

---

[1] Călinescu, George, *Viața lui Mihai Eminescu*, Biblioteca Şcolarului, Litera, Chişinău, 1998, p. 52.

reuşeam ceea ce mi-am propus să fac. Mă sculam foarte devreme ca să scriu scrisori de intenție, apoi mergeam să vorbesc cu vreun institut. Dar în zadar. Lumea înțelegea intențiile mele, îmi dădea binevoitor câte o carte şi doar atât.

Până la urmă am adunat peste trei sute de cărți, toate dăruite de către scriitorii şi persoanele cu care am stat de vorbă. Apoi, am luat legătură cu domnul Ionel Oprişan, care m-a sfătuit să redactez o scrisoare adresată Ministerului Afacerilor Externe cu intenția donației de cărți pentru Chile. Aşa am făcut. Am luat scrisoarea şi m-am dus la minister. Astfel, a mai trecut o lună şi m-am întors la Botoşani, prin bunăvoința doamnei Cornelia Viziteu. Am mai cunoscut şi alte persoane minunate şi îmi pare rău că în aceste rânduri nu pot să vorbesc despre ele, pentru că ar fi multe de spus, dar lungimea textului nu îmi permite. Am mai făcut câte ceva în timpul în care aşteptam prețiosul răspuns. Şi, după cum este o vorbă: „nu aduce anul ce aduce ceasul!”, într-o bună zi, când speranțele mele pentru acea donație de cărți erau duse pe apa sâmbetei, mi-a sunat telefonul în timpul în care mă aflăm la biblioteca din Botoşani. Şi ce credeți dumneavoastră? Bucuria mea a fost foarte mare, văzând că mă suna cineva de la minister: donația de cărți pentru prima bibliotecă românească din America din Sud fusese aprobată!

În acea zi frumoasă, mi-a venit gândul de a înființa Centrul de Studii Româneşti. Din nefericire, am avut parte de o ştire foarte tristă pentru mine. Bunica mea, care m-a crescut din cea mai fragedă copilărie, a murit. La o zi după ce am primit ştirea donației de cărți, sfânta mea bunică a adormit somnul cel de veci. Să-i fie țărână uşoară… Nu încape nicio îndoială că sufletul bunicii mele, prin toată bunătatea lui, a influențat marea hotărâre a ministerului. Urgent trebuia să ajung la Bucureşti, pentru că peste alte trei zile urma să plec la Santiago de Chile şi aveam multe lucruri de făcut.

La Bucureşti, mi-am depozitat în siguranță cărțile, căci erau foarte multe şi nu puteam să le iau cu mine pe toate. Le-am lăsat unui om de încredere. În aceeaşi zi am fost invitat la un interviu împreună cu domnul Horia Roman-Patapievici la Radio France Internationale, pentru a vorbi despre această

donație de cărți. Tot acolo am anunțat hotărârea pe care o luasem: când o să ajungă donația de carte românească în Chile, voi face tot ceea ce îmi este cu putință pentru a înființa primul Centru de Studii Româneşti din America de Sud, care să poarte titlul poetului nepereche, Mihai Eminescu.

Apoi am ajuns în țara mea, Chile, unde era iarna. E păcat că am găsit acelaşi frig şi în anumite persoane, atunci când le-am vorbit despre răspândirea limbii şi culturii române prin acea donație de carte. Lunile au trecut şi eu mă găseam închis şi lucrând, scriind în timp ce mă pregăteam pentru a face primele cursuri de limba şi literatura română în Chile. Nu aveam niciun fel de ajutor. M-am bucurat doar de sprijinul domnului profesor Miguel Castillo Didier, iar pentru mine asta era destul. Trebuia, totuşi, să duc la capăt ceea ce făgăduisem.

Într-o bună zi, în timp ce îmi pregăteam programele pentru cursurile mele am primit un mesaj de la Ambasada Română. Am fost chemat pentru un interviu cu doamna consul, Camelia Jipa. La acel interviu, doamna consul, care a fost şi este foarte amabilă cu mine şi mi-a oferit mult sprijin în toate proiectele mele, mi-a cerut să-i fiu profesor oficial de limba română şi să-i fac cursuri. Am rămas foarte surprins de această inițiativă a ambasadei, mai ales că, oricum, mă ocupam singur deja de acest lucru.

După aceea, mi-am reorganizat toate proiectele. Cum trebuia să fac publicitate primelor cursuri de limba şi literatura română, în timpul nopții redactam documentele necesare pentru Centrul de Studii Româneşti care urma să se înființeze. Nici vorbă de vreun ajutor financiar pentru această acțiune! Sprijin financiar e greu de găsit la mine în țară, la fel ca în toate colțurile lumii. Cu timpul am aflat că în Chile mai erau persoane care au legături cu România, însă nu am văzut niciun interes din partea lor pentru răspândirea serioasă a limbii şi literaturii române. Aceste persoane nu aveau idealurile pe care le aveam eu. M-am hotărât atunci să merg tot singur pe acest drum, chiar dacă ştiam că o să-mi fie greu.

Cursurile le-am început pe 11 noiembrie, într-o zi de vineri. Pentru ziua aceea mă pregătisem să pun pe masă tot ce aveam despre cultura română. Aşadar, în aceeaşi zi, am ales să

inaugurez cursul cu o expoziție de cărți românești, pe care am organizat-o singur. De asemenea, am montat un spectacol cu poeziile marelui Eminescu atât în spaniolă cât și în română. Era prima dată când se auzeau poeziile lui Eminescu în limba spaniolă la un curs de limba română în Chile și în America de Sud. Au fost prezenți membrii ambasadei și profesori eminenți din Chile. Spre surprinderea și satisfacția mea, au fost prezenți și foarte mulți tineri, studenți ai universităților din țară. Am descoperit peste treizeci de studenți doritori să învețe frumoasa limbă română.

Așa am început cursurile. A fost destul de greu. Am ținut trei cursuri pe săptămână, limba română, istoria României și literatura română, la care se adăuga un curs practic de limba română. Trebuia să pregătesc programele și să traduc zilnic multe fragmente din cărți de istorie a României, poeziile și tot ceea ce era pe gustul studenților sau avea legătură cu limba română. Știam că un profesor trebuie să trezească iubirea studenților pentru disciplina pe care o studiază. Și asta m-am străduit din suflet să fac. Dintre acești studenți, câțiva au arătat un entuziasm foarte mare, o pasiune deosebită pentru limba română utilizată în diferite sfere ale universului spiritual românesc. Unii au îndrăgit folclorul, alții istoria poporului român, istoria dacilor și procesul de formare a limbii române. Alți studenți s-au îndrăgostit de literatură, fapt atestat și de traducerile din română în spaniolă realizate de studenți. Un student de-al meu l-a tradus pe Bacovia și pe poetul Traian Demetrescu. Poate exista ceva mai frumos pentru un învățător sau un profesor?

Așa stând lucrurile, pe data de 15 decembrie, împreună cu domnul profesor Miguel Castillo Didier și cu alți profesori eminenți, am îndeplinit ceea ce mi-am propus și ceea ce am promis tuturor românilor: un centru de studii românești. Am știut chiar de atunci că ceea ce se va întâmpla în aceasta zi nu era sfârșitul, ci numai începutul unei munci grozave. Eu tot singur mă aflam, chiar dacă aveam multă lume în jurul meu, eu trebuia să fac tot. Așadar, pe 15 decembrie, la Santiago de Chile, în prezența membrilor fondatori, majoritatea cetățeni chilieni, și cu onoranta prezență a doamnei consul, Camelia

Jipa, cu multă trudă şi bucurie, am înfiinţat primul „Centru Cultural de Studii Româneşti” în America de Sud, centru de studii care poartă numele personalităţii scriitorului care m-a îndrumat în această călătorie spirituală: numele lui Mihai Eminescu.

Şi în ziua de astăzi fac demersuri susţinute pentru răspândirea limbii şi a literaturii române. Limba română a fost acceptată în mod oficial de către o universitate (Universidad Católica Silva Henriquez), care şi-a deschis uşile să primească cursurile pe care le făceam în mod independent. Acum aceste cursuri vor fi oficializate şi integrate la universitate în programul său obligatoriu. Foarte mulţi studenţi vor să înveţe română în luna iunie, la şcoala de vară, iar donaţia de cărţi o să ajungă în câteva luni. Este un lucru frumos să vezi cum studenţii fac din ce în ce mai multe traduceri din română în spaniolă. Poate că lucrul cel mai important este inaugurarea primului curs despre Eminescu în America de Sud, tot în aceeaşi universitate (Universidad Católica Silva Henriquez). Acest curs nu ar fi fost posibil fără ajutorul atât de important pe care l-am avut din partea doamnei Cornelia Viziteu. Toată viaţa îi voi fi recunoscător, deoarece a fost prima persoana care a sprijinit toate aceste iniţiative, dânsa fiind şi un membru fondator al Centrului de Studii Româneşti „Mihai Eminescu” din Santiago de Chile. Nu în ultimul rând, totul a fost posibil graţie sprijinului constant avut din partea Bibliotecii Judeţene din Botoşani, care este, după părerea mea – şi sunt sigur că Eminescu ar fi fost de acord cu mine – adevărata casă a lui Mihai Eminescu în România.

Aşa s-a petrecut, iubite cititor, călătoria spirituală a marelui Eminescu în Chile, aşa a luat fiinţă Centrul de Studii Româneşti „Mihai Eminescu” la Santiago de Chile…

În timp ce scriu aceste rânduri, îmi aduc aminte când am zburat cu avionul de la Bucureşti până în Frankfurt, din Frankfurt până la Madrid şi de la Madrid până la Santiago, tot timpul însoţit de opera marelui Eminescu ca un semn simbolic. Acum, în liniştea cărţilor şi în faţa mesei mele, se află portretul lui Eminescu, aşezat pe masă. Mă priveşte fix şi

gânditor. Opera lui a fost umbra mea de când am rostit primele mele cuvinte în română. Las pana pe masă şi îl privesc cu afecţiune. Mai stau aşa câteva secunde şi îi spun cu o privire destinsă şi sinceră, dintr-o răsuflare, resimţind încă oboseala acţiunilor întreprinse: „În sfârşit ai ajuns aici, în cealaltă parte a lumii! Lipsesc multe şi încă mai sunt multe de făcut. Singură, viaţa mea nu va fi de ajuns pentru a acoperi tot ceea ce mai trebuie făcut pentru a cinsti cultura română aşa cum se cuvine, pentru a spune tuturor despre creatorii ei eminenţi, despre ţara care poartă numele de România… Dacă voi apuca ziua în care toate acestea vor fi realizate, voi putea cânta ale tale versuri…"

Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie,
Tânără mireasă, mamă cu amor!
Fiii tăi trăiască numai în frăţie
Ca a nopţii stele, ca a zilei zori,
Vieaţa în vecie, glorii, bucurie,
Arme cu tărie, suflet românesc,
Vis de vitejie, fală şi mândrie,
Dulce Românie, asta ţi-o doresc!

Que te deseo yo a ti, dulce Rumanía,
¡Joven novia, madre con amor!
Que tus seres vivan sólo en la hermandad
Como estrellas de la noche, como el alba de la mañana,
La vida en la eternidad, glorias, alegrías,
Armas con fuerza, alma rumana,
Soberbia y orgullo, sueño de valentía,
¡Esto te deseo, dulce Rumanía!

Resumen

La lengua y la cultura rumana hasta hace muy poco eran prácticamente desconocidas en Chile y América del Sur. El presente trabajo intentará demostrar desde una visión narrativa e intertextual como la obra poética completa del gran Mihai Eminescu ha llegado por primera vez a Chile y a América del Sur, trayendo consigo la aparición de las obras más representativas de la literatura y la cultura rumana de la mano de sus más grandes exponentes. Para lograr esto, he intentado alejarme del lenguaje académico exponiendo las ideas en el modo más natural posible, en la lengua rumana más pura. Expondré los eventos y dificultades que se suscitaron desde los comienzos hasta la realización de los primeros cursos de lengua, historia y literatura rumana en Chile y Latinoamérica. De este modo, aspiro a mostrar al lector todos los acontecimientos, avatares y sentimientos que han sobrellevado a quien escribe, desde su intima relación con la obra del poeta Mihai Eminescu hasta la conquista de los hechos que determinarán el conocimiento masivo de la lengua y la obra del Lucero en Chile. La cercanía del autor con el poeta narrará como los acontecimientos se fraguaron configurando poco a poco su forma definitiva. Todo por medio de un amor incontestable por parte del autor hacía la cultura rumana; desde sus primeras palabras en la dulce lengua rumana, relatando su paso por Rumanía, hasta lograr la trascendente donación de libros para fundar la primera biblioteca rumana, junto con el primer centro cultural de estudios rumanos en Chile y América del Sur: Centro de Estudios Rumanos "Mihai Eminescu" de Santiago de Chile, Centru de Studii Româneşti "Mihai Eminescu" de la Santiago de Chile.

Istorie culturală. Recenzii, varia

Cum ne mai raportăm la Eminescu?

Diana POPA
(diana24popa@gmail.com)

„De peste o jumătate de veac s-a pus problema unei statui Eminescu pe gustul tuturor. Nu s-a putut face. S-a pus problema, la Universitate, a unei catedre Eminescu. Nu s-a putut face. S-a pus problema unui anuar Eminescu sau a unei reviste, care să publice ineditele poetului şi comentarii asupră-i. Nu s-a putut face. S-a pus, în sfârşit, problema unei ediții Eminescu complete. S-a început una, dar nu s-a putut încă face până la capăt."

Aşa îşi începea Constantin Noica pledoaria pentru facsimilarea „Caietelor lui Eminescu". Dar de atunci s-au scurs decenii. Acum avem statui ale lui Eminescu… *pe gustul tuturor,* dispunem de ediția completă a textelor eminesciene şi avem, în sfârşit, grație inițiativei unor mari iubitori ai textelor lui Eminescu, şi o publicație anuală, *Studii eminescologice / Études sur Eminescu / Eminescu Studies / Eminescu Studien*, care, nu încape îndoială, l-ar fi mulțumit, dacă nu chiar l-ar fi încântat, pe Constantin Noica.

Aflată deja la cel de-al 12-lea volum, publicația anuală a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu" din Botoşani apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică a Universității „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi, la Editura Clusium. Coordonată de doi profesori universitari ieşeni, Viorica S. Constantinescu şi Lucia Cifor, precum şi de directoarea Bibliotecii Județene botoşănene, Cornelia Viziteu, actuala ediție grupează douăzeci şi trei de studii structurate în şapte secțiuni: *Poetică şi stilistică*, *Literatură comparată*, *Prozodie eminesciană*, *Publicistică eminesciană*, *Interferențe culturale*, *In memoriam*, încheiate cu *Note, comentarii. Varia*,

toate având menirea de a-i introduce pe cititori în „miracolul eminescian”.

„Să-l apăraţi pe Mihai!”, exclamase cu nespusă amărăciune eminentul eminescolog şi comparatist Zoe Dumitrescu-Buşulenga în ultimele zile de viaţă ale domniei sale, văzându-l pe Eminescu încolţit şi „tratat … cu oarecare superioritate şi cu oarecare distanţă” din nou, după ce ani la rând, pe când ne aflam sub ciubota roşie a sovieticilor, îl văzuse receptat ca socialist. Pe atunci, mărturisea Zoe Dumitrescu-Buşulenga în „Gânduri către tineri: Reflecţii despre tradiţie şi model”, era nevoie de „acrobaţii”, trebuia să ştii să „driblezi” casă scoţi la lumină adevărata valoare a lui Eminescu. Acum, „există un fel de indiferenţă faţă de trecut. Iar asta ne taie rădăcinile”, mai spunea regretata autoare. Studiul Domnului Florin Ţupu, „Crez şi cunoaştere la Eminescu în viziunea Zoei Dumitrescu-Buşulenga” face o sensibilă dare de seamă asupra celei din urmă cărţi a autoarei sus-pomenite, *Eminescu. O viaţă*, carte ce parcurge în sens invers drumul, „dinspre vers spre gândurile poetului, spre viaţa şi realitatea palpabilă care l-au determinat să gândească într-un fel sau altul, contextualizând situaţii şi reverberaţii”. Intenţia care a stat la baza reeditării cărţii a fost aceea de a aduce în discuţie vechea problemă, dureroasă şi pentru Noica, a neînţelegerii valorii, fie prin mitizarea poetului, fie prin demitizarea lui, sau mai degrabă prin coborârea lui în abisul obişnuitului, şi într-un caz şi în celălalt, prin tăierea dreptului la nemurire.

Şi unde dacă nu tot în aceeaşi indiferenţă faţă de trecut îşi află originile şi întrebări, din păcate actuale, de soiul: *Ce se mai poate scrie despre Eminescu?* Lucrarea citată în câteva rânduri în acest volum, *Ştim noi cine a fost Eminescu?Fapte, enigme, ipoteze* a Ilinei Gregori, care a întreprins acest demers mânată fiind de dura constatare a cunoaşterii superficiale a unor aspecte din biografia intelectuală a poetului de către contemporanii noştri, ar trebui cel puţin să ne pună pe gânduri. În ce măsură îl cunoaştem cu adevărat? Nu l-am şi judecat înainte încă de a face primii paşi în a-l cunoaşte? Nu este cumva în continuare „prost citit”, cum spunea Constantin Noica?

Este adevărat că studii despre adânca credinţă ortodoxă a poetului descumpănesc, tinzând să cadă în ridicol, de unde şi

necesitatea de bun-simț de a stinge acest patos şi nevoia de a-l explica pe Eminescu, de „a-l apăra”. Astfel, studiul Marinelei Spiridon Bârsan, „Aspecte mariologice în poezia *Răsai asupra mea*”, poem ce dezvăluie anumite legături cu religia catolică, îl reaşază pe poet, acolo unde, de altfel, se şi situează, în prelungirea tradiției poeziei lui Goethe, Eminescu fiind, ca şi poetul german, un mare poet cu o „religiozitate fără religie”.

Ca pentru a i se statornici locul în linia poeților romantici şi, în egală măsură, a poeților Antichității clasice pe care Eminescu „îi citea cu nesaț”, câteva studii accentuează înclinația poetului român către mituri vechi, dar vii, ori către motive grele de semnificații.

Bunăoară studiul Emanuelei Ilie, „Eminescu şi fabula identitară”, asupra motivului dublului în opera eminesciană surprinde, mai cu seamă în proza scurtă eminesciană, chestiunea alterității interioare, problematica dublului, multiplicarea personalităților, ca venind firesc pe fondul unui context prielnic: romanticul secol al XIX-lea.

Niciodată explorată în lumina mitului lui Pygmalion, poezia „Apari să dai lumină” reînvie mitul de sorginte ovidiană, căpătând însă la poetul român noi contururi care îl distanțează de poetul latin. În studiul „*Apari să dai lumină.* Mitul Pygmalion la Ovidiu şi la Eminescu”, profesorul Traian Diaconescu pune în cumpănă „versiunea epică a poetului latin şi cea lirică a poetului român” pentru a sesiza elementele comune, dar şi diferențele notabile, „la nivelul situației mitice, al personajelor şi al limbajului poetic”. Traian Diaconescu, binecunoscut în lumea universitară ca reputat clasicist – el însuşi traducător al unor fragmente din Homer sau Horațiu –, surprinde în opera lui Eminescu teme şi motive aparținând culturii ori mitologiei greco-latine.

Motivul romantic al „speranței”, şi el bătrân, cu rădăcini adânci în miturile greceşti antice şi în poezia greacă şi latină, este valorificat de tânărul Eminescu, care îşi clădise în străinătate o cultură clasică temeinică. Aceste studii modelatoare, întrezărite în nebănuitele apropieri de opera lui Ovidiu – afirmă acelaşi Traian Diaconescu în studiul „*Speranța.* Un motiv literar în poezia lui Eminescu” –, au format un poet la

care se vede „lucrul asupra limbii”, abilitatea de a o cizela la nesfârşit, de a crea dintr-un vers o adevărată simfonie, o sărbătoare pentru simţuri, un poet de vocaţie universală, cu totul aparte faţă de poeţii români ai vremii sale.

Problematica romantică a geniului este repusă în discuţie în studiul „*Orbirea* Luceafărului şi *cenuşa* din inima lui Eminescu”, aparţinând unuia dintre cei mai cunoscuţi eminescologi, cercetătoarea Rodica Marian. Intenţia sa a fost aceea de a scoate la lumină apropierile, aproape stranii cum mărturiseşte autoarea, dintre comentariile lui Noica la „notiţa manuscrisă a lui Eminescu privind sensul alegoric al *Luceafărului* şi unele scrisori trimise de poet Veronicăi Micle şi aduse la lumina tiparului prin publicaţia corespondenţei inedite Mihai Eminescu – Veronica Micle de Cristina Zarifopol-Illias”. Tulburătoare, răvăşitoare, comentează Rodica Marian, a fost demontarea mitului romantic al geniului neînţeles, „viziunea romantică asupra lumii: aspiraţia către un ideal de neatins”, prin ivirea celor două lucrări, cea a lui Constantin Noica, „*Luceafărul* şi modelul fiinţei”, şi corespondenţa inedită a lui Mihai Eminescu cu Veronica Micle. „Dar ce platitudine!”, comenta Constantin Noica în lucrarea citată, „dacă rămâi la nivelul acestei interpretări, când admiţi că reuşita supremă a poeziei româneşti – căci aşa este *Luceafărul* – stă pe un asemenea fond de platitudine romantică”. „Soarta Luceafărului este soarta geniului, spunea Eminescu; nu poate ferici pe nimeni şi nu poate fi fericit.” Însă, contrar viziunii veacului al XIX-lea, pentru Eminescu geniul este, potrivit comentariului lui Noica, „eul care şi-a găsit sinele. … Dacă geniul seamănă cu Luceafărul, este fiindcă poartă în el generalul”. Convingerea intimă a autoarei acestui studiu este că „sensul neputinţei şi vina *orbirii* din natura superioară a geniului … sunt înscrise în profunzimea textului” şi dezvăluite în scrisori, „în care poetul este cu deosebire foarte scrutător şi cinstit cu sine”.

Despre citire şi cititor, scriitor şi operă, despre cititori superficiali şi cititori creatori, sau ideali, vorbeşte Ilie Moisuc, în „Eminescu *par lui-même.* Note pentru o poetică implicită a lecturii” – studiu despre lectură şi interpretare, demers her-

meneutic întreprins în scopul accederii la sensurile operei şi la poetică implicită a lecturii. Textul, aşadar şi textul poetului român, este cel care „arată cum vrea să fie citit". Comentând despre „cititorul construit de textul eminescian", Ilie Moisuc precizează că acesta „nu se identifică cu niciun cititor care apare explicit în alte texte, dar împrumută de la fiecare dintre cititorii ficționalizați anumite atitudini receptiv-funcționale".

Salutăm, în secțiunea dedicată *Interferențelor culturale*, şi tălmăcirea în limba turcă a o seamă de poezii eminesciene, născută din dragostea pe care Ali Narçin mărturiseşte că i-a insuflat-o poetul român. O călătorie la Ipoteşti, prezența nemijlocită a naturii mult iubite şi de „fiul pădurilor" îl aduc pe scriitorul Ali Narçin față-n față cu Eminescu, de care, paradoxal, nu auzise până atunci. Învață limba română şi dă glas, în limba turcă, „dragostei din inima sa pentru stelele din cer, pentru pământul, cu *codrul frate*, cu care poetul se contopeşte, pentru marea şi lumea cosmică, pentru Dumnezeu Creatorul".

„Viața înseamnă creație", îi place să spună lui Horia-Roman Patapievici într-o carte ce s-a vrut „un eseu asupra formării" (*Zbor în bătaia săgeții*). Această ecuație este admirabil demonstrată în studiul Luciei Cifor, „*In Memoriam* Dumitru Irimia" – elogiu adus celui care a fost cunoscut „prin contribuțiile de referință în domeniul gramaticii limbii române şi al stilisticii, profesorul universitar care şi-a consacrat ultimele decenii de viață unei activități care i-a marcat şi primii ani de carieră ştiințifică şi universitară: cercetarea operei lui Mihai Eminescu". Un om care, prin activitatea-i creatoare şi formatoare, a ştiut, cum minunat gândea André Gide, „să facă din sine o ființă de neînlocuit".

Cum ne-ar mai putea stărui în minte întrebarea *Ce se mai poate scrie despre Eminescu?*, cum nu ni se pare ea inadecvată când oameni cu o pregătire profesională uimitoare, precum regretatul profesor şi eminescolog ieşean Dumitru Irimia, au ştiut să-l citească *bine* pe Eminescu, mereu într-o cheie nouă, lărgind aria interpretării operei sale, şi, cum remarcă Lucia Cifor, „şi-au umplut şi împlinit viața cu cercetarea operei eminesciene"!

Identitatea românească la granița Imperiului: Eminescu şi Aron Pumnul – impactul cernăuțean. Viața religioasă, cheia identității neamului în Bucovina habsburgică[*]

Valentin COŞEREANU
(valycosereanu@gmail.com)

Motto:
...nu uitați că aveți de îndeplinit trei datorii mari şi sfinte, pentru care aveți a răspunde înaintea lui Dumnezeu, înaintea oamenilor şi a urmaşilor voştri. Aceste trei datorii sunt: patria, limba şi biserica.
(Doxachi Hurmuzachi, *Testament*)

Percepute mai întotdeauna ca nedespărțite una de alta, în Bucovina s-au adunat, aproape confundându-se, tăria bogăției spirituale ortodoxe a poporului, cât şi cea materială a bisericii – imensă la vremea aceea. Cu tăria acestei credințe s-a ținut piept *față de năvala mahomedană*[1] – cum afirmă Eminescu –, stând pavăză creştinătății între Orient şi Occident: *Îndeosebi în Transilvania, Bucovina şi Banat, ortodoxia se confunda cu*

[*] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului *Valorificarea identităților culturale în procesele globale*, cofinanțat de Uniunea Europeană şi Guvernul României din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758 // This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resurces Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.

[1] Mihai Eminescu, *Opere, IX, Publicistica (1870–1877)*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1980, p. 258.

ideea apartenenței la aceeași comunitate etnică, iar cele două noțiuni se suprapuneau: a fi ortodox însemna a fi român. Nu întâmplător în aceste provincii lupta pentru biserică devine o luptă pentru neam, căci sâmburele acestei chestiuni era de natură națională[2].

Meritul cel mare a fost, şi pe acest tărâm, cel al Hurmuzăcheştilor, uniți cu Andrei Şaguna. Constatând că în condițiile date, populația nu era deloc pregătită pentru a lupta să se realizeze o autonomie politică a tuturor românilor din toate provinciile țării, aceştia au trecut la un plan care să debuteze printr-o coeziune religioasă a acestora, coeziune care țintea unirea neamului românesc din întregul imperiu austriac, având drept cap al ei, o singură Biserică Ortodoxă metropolitană. În acelaşi mod şi cu sârguința aceloraşi protagonişti se va încerca acest lucru pe tărâmul unei lupte culturale. Numai că vigilenții şi experimentații „câini de pază" ai imperiului au sesizat de la bun început acest plan şi l-au dejucat prin toate mijloacele posibile şi cu destulă iscusință practică, având în mâna lor toată puterea.

Frații Hurmuzachi au fost primii bucovineni apărători ai Bisericii ortodoxe a neamului, iar lupta aceasta a fost asiduă, complicată şi dificilă, în condițiile date, căci primul lucru pe care l-au făcut habsburgii imediat după 1775 a fost acela de a lua în stăpânire cele mai mari şi mai bogate mănăstiri: Putna, Voroneț, Sucevița, Moldovița şi Dragomirna. Ele n-au fost alese la întâmplare, căci acolo zăceau cele mai reprezentative simboluri ale Moldovei: mormântul lui Bogdan, întemeietorul acesteia, dar mai ales mormântul lui Ştefan cel Mare, sfântul şi apărătorul credinței moldovenilor. În vremea respectivă, Episcopia se afla la Rădăuți, având în subordine tot nordul Moldovei şi ținutul Hotin. Cu toată puterea absolută pe care o dețineau austriecii, lucrurile, totuşi, nu erau atât de simple nici pentru ei, căci trebuiau să rupă din rădăcini legi încetățenite ale credinței ortodoxe şi ale bisericii neamului, legi mai greu de dezrădăcinat decât cele civile. Chiar după despărțirea Buco-

[2] Petru Rusşindilar, *Hurmuzăcheştii în viața culturală şi politică a Bucovinei*, Editura Glasul Bucovinei, Iaşi, 1995, p. 99.

vinei de Moldova, Episcopul Dositei Herescu *depindea, în cele ecleziastice de Mitropolia Moldovei de la Iaşi şi prin ea – de Patriarhia din Constantinopole*[3]. Cu toate acestea, planurile austriecilor au putut fi implementate aşa cum se „rezolvă" toate sub o dominaţie străină; mai întâi perfid, apoi de-a dreptul samavolnic, în pofida tuturor canoanelor şi legilor ţării de origine. Şi habsburgii nu s-au dat în lături de a le pune în aplicare.

Toţi autorii timpului, care au cercetat fenomenul şi s-au ocupat de avuţiile Bisericii Ortodoxe Române din Ţara de Sus a Moldovei, recunosc unanim că acestea erau foarte mari. La recensământul făcut imediat după anexare, austriecii înşişi constată ceea ce se ştia încă înainte de ocupare – motiv pentru care s-a şi procedat aşa: *La încorporarea Bucovinei, austriecii constată că 2/3 din suprafaţa acestei provincii se afla în stăpânirea Bisericii ortodoxe. Deci, toată viaţa economică din noua provincie a Imperiului austriac se afla în mâna unei instituţii, care pe lângă că avea strânse legături canonice cu Mitropolia Moldovei, mai era în acelaşi timp şi singurul aşezământ de îndrumare culturală şi naţională pentru locuitorii ei. Subjugarea Bisericii ortodoxe române din Bucovina intereselor statului austriac catolic nu era posibilă, orişice mijloace s-ar fi întrebuinţat. Era mai uşor să i se confişte bunurile, luându-i astfel puterea economică, pentru ca mai târziu, în anul 1783, cu prilejul vizitei împăratului Josef al II-lea în Bucovina, să o alăture canoniceşte unei mitropolii tot ortodoxe, dar străine de neamul românesc, de cea a Carlovitz-lui*[4]. Prin urmare, formula clasică *divide et impera* a dat şi în acest timp roadele scontate. Numai că pentru a ajunge la scopul urmărit, trebuia, întocmai ca pe tabla de şah, făcute câteva mişcări preliminare, aşa încât se va proceda în consecinţă. Înainte de toate, împotriva oricărei tradiţii şi pe nepusă masă, austriecii mută, în 1782, Episcopia de la Rădăuţi la Cernăuţi, tocmai pentru a o dezrădăcina şi pentru a o scoate

---

[3] Ilie Luceac, *Familia Hurmuzachi: între ideal şi realizare*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuţi şi Editura Augusta, Timişoara, 2000, p. 163.

[4] *Averile bisericeşti din Bucovina*, Editura Mitropoliei Bucovina, Cernăuţi, 1939, p. 12.

din albia tradițională. De aici nu a fost decât un pas ca prin mașinațiuni de politică statală s-o dezmembreze și s-o poată administra (și supune) mult mai ușor.

Mai întâi i-au dat lui Dositei Herescu funcția de Episcop exempt al Bucovinei, după care, cu ajutorul exceselor acestui prelat dornic de putere și ahtiat de funcții înalte și de măriri rapide s-a reușit, în 1783, ca noua episcopie a Bucovinei să fie anexată Mitropoliei ortodoxe din Slovenia, mai exact, Mitropoliei din Carlovitz. Acționând cu prudență și tact, pentru a nu stârni revolte, austriecii au știut să facă acest lucru apelând la o strategie cunoscută deja, așa încât „mutarea" s-a făcut în două etape: una în 1783, cealaltă în 1786.

Sigur că toate aceste fărădelegi (și abuzuri) trebuiau „îndulcite" cum se cuvine, oferind „prostimii" un contrabalans pompos și cât mai credibil. Prin urmare, în 15 și 16 iunie 1784, Iosif al II-lea, împăratul Austriei, face o vizită în Bucovina ocupată, chiar pe marginea *Cordunului* „sanitar" (un soi de inspecție la fața locului), ajungând până la Suceava, unde vizitează biserica fostei Mitropolii și unde rămâne „surprins" că locul moaștelor Sfântului Ioan cel Mare este gol. Vizita pune serioase semne de întrebare, căci ea conține o inadvertență de care logica simplă însăși ar fi jignită; împăratul ar fi trebuit să viziteze Cernăuții, pe care îi impusese drept nouă capitală a provinciei, nicidecum Suceava, care amintea cu prisosință de scaunul vechii Țări și care reprezenta un memento istoric de prim rang în regiune. Dar regia era deja „construită", iar împăratul, reprezentantul suprem al autorității imperiale, trebuia s-o pună în practică tocmai pentru a induce în eroare, profitând de un popor drept credincios în fața conducătorilor, căci așa fusese obișnuit de veacuri înainte. În intervalul de nouă ani de la ocupare, împăratului îi erau bine cunoscute psihologiile și reacțiile comportamentale ale supușilor din imperiu…

Regia, povestită cursiv de Ion Grămadă în nuvelele sale istorice, are substraturi istorice care nu pot fi puse la îndoială: *Împăratul, care știa de cererea bucovinenilor și hotărârea Consiliului de război al Curții din Viena* [a se remarca evidența n.n.], *răspunse: «Iarăș acolo, aducându-se, se vor*

aşeza[5]. Aşadar, de aici încolo, în conformitate cu „dreapta poruncă împărătească”, dar mai ales pentru a scoate fapta în evidență, începe toată „butaforia” unui fapt istoric. Însoțiți de o gardă militară formată din cincisprezece husari călări, husari care au însoțit racla până la Liov, la graniță, *o mulțime nenumărată de popor urma îndărătul butcei cu racla Sfântului* […] *Lângă pârâul Colacin, care desparte Bucovina de Galiția, au aflat nenumărate corturi întinse pe şes, în cari se adăposteau boieri, târgoveți, țărani, călugări şi preoți, ce aşteptau împreună cu episcopul Dositei sosirea moaştelor*[6]. Vrând să se dea evenimentului amploarea cuvenită, în momentul trecerii raclei peste hotar *i-a oprit episcopul Dositei, zicându-le să aştepte până ce va sosi şi generalul Enzengerg, cârmuitorul Bucovinei.* (Evenimentul trebuia să aibă importanța cuvenită, şi mai ales trebuia să arate că se datorează stăpânirii!) *Acesta veni îndată, înconjurat de ostaşi călări, şi trecând preoții racla peste hotar, s-au slobozit în semn de bucurie şi în cinstea Sfântului ca la 60 de tunuri*[7], încât nu se poate să nu te întrebi dacă un sfânt trăit în ascultare şi meditație toată viața sa era atât de fericit în spirit, zguduit de asurzitoarele zgomote…

Dar lucrurile nu se opresc aici, pentru că toate trebuiau să poarte acelaşi fast de operetă ca şi acela al sărbătorii de la Cernăuți; pompa trebuia să fie pe măsură, iar pe lângă fireştile cântări bisericeşti ce-l însoțiră *se auzeau trâmbițile gorniştilor şi duräiturile toboşarilor* […] *oastea le ieşiră înainte slobozind multe tunuri din dealul Cernăuților*[8]. În fierbințeala care le lua ochii, probabil că nu-i trecuse nimănui prin cap că poate Sfântului, în vacarmul produs, i-ar fi venit să se întoarcă în liniştea din țara străină…

Aşadar, nimic nu se făcea întâmplător: după desființarea tuturor lăcaşurilor bisericeşti din Bucovina, exceptându-le pe cele cinci, mai importante (Putna, Voroneț, Sucevița, Moldo-

---

[5] Ion Grămadă, *Din Bucovina de altădată, schițe istorice*, Editura Casei Şcoalelor, Bucureşti, 1926, p. 46.

[6] *Idem*, p. 52.

[7] Ion Grămadă, *op. cit.*, p. 52-53.

[8] *Idem*, p. 53.

vița și Dragomirna), *scopul era de a seculariza averile mănăstirești ale fostei Episcopii de Rădăuți – atât ale mănăstirilor din Bucovina, cât și ale celor rămase în Moldova. Ele au trecut în administrația statului, punându-se astfel baza Fondului Religionar greco-oriental*[9]. Prin urmare, nimic din ceea ce promiseseră noii stăpâni la început nu se realiza în prezent, încât populația era, pe bună dreptate, din ce în ce mai nemulțumită. Așa s-a ajuns la situația în care românii nu mai aveau dreptul de a-și alege singuri episcopul, conform datinei străbune, nu mai aveau dreptul nici să-și aleagă preoții, iar peste toate acestea nu-și mai puteau administra propriile lor averi, unele moștenite, altele dobândite. Scopul tuturor acestora se va concretiza, așa cum era de așteptat, în reorganizarea diecezei bucovinene.

Inițial, abatele Iosafat împreună cu nunțiul papal din Viena unelteau în vederea unei intense propagande grecocatolice în noua Bucovină, uneltiri făcute în vederea înlăturării episcopului Herescu. Uneltirile acestea n-au avut finalitatea dorită, numai din cauza destinelor peronale ale intriganților sau ale celor vizați să fie noii potentați, destine care i-au îndrumat pe presupușii înlocuitori spre alte posturi. Între timp s-a descoperit faptul că prin Dositei Herescu, pământeanul trădător, planurile erau și mai eficace. Dorința acestui vanitos era să ajungă cât mai sus, făcând toate diligențele în acest sens, fiind peste măsură de zelos cu dorințele stăpânirii, așa încât, Episcopul *primi cu mare emoție hotărârea noii stăpâniri, cerând să i se facă instalarea cu tot fastul cuvenit, în prezența clerului secular și monahal și a poporului credincios, pentru ca toată lumea să știe că în cele bisericești are să asculte numai de el*[10].

Austriecii folosesc din plin evenimentul, speculând prilejul de a folosi un om de-al pământului, care s-a și dovedit mult mai eficace decât unul străin, căci episcopul va trage înapoi pentru mult timp mișcarea pro-românească din Buco-

---

[9] Ilie Luceac, *op. cit.*, p. 164.

[10] Ion Nistor, *Istoria Bucovinei*, ediție și studiu bio-bibliografic de Stelian Neagoe, Editura Humanitas, București, 1991, p. 32.

vina, datorită îndărătniciei, obtuzităţii şi egoismului său antinaţional. Prin urmare, generalul Enzenberg însuşi, la 12 februarie 1782, la ceremonia organizată cu ocazia învestirii, îi dăruieşte noului episcop o cruce de aur în numele împăratului (!), punându-i în stăpânire *atât mănăstirile, cum şi partea duhovnicească a mirului, cu toate a mănăstirilor moşii şi altele mişcătoare şi nemişcătoare avuţii, însuşi numai de poroncele şi orânduielile ale arhieriei sale episcopului lor Kirio Kir Dosoftei sunt aninaţi*[11]. Nu putea să lipsească, desigur, la o astfel de înscăunare, o prea îndulcită osană împăratului cel atotputernic, făcută de vicarul episcopal Meletie, încredinţându-l pe Dositei (dacă mai era nevoie) *că Dumnezeu în inima împăratului locuieşte*...[12].

La vremea respectivă, Episcopia Bucovinei avea o împărţire strictă în şase protopopiate (decanate): Cernăuţii aveau în subordine 31 de parohii, Ceremuşul avea 34, Nistru avea 24, Berhomet 29, Vicovul 37, iar Suceava 31 de parohii. Toate erau conduse de către un protopop, iar aceştia erau numiţi de episcop. Egumenii mănăstirilor, deşi erau aleşi de soborul monahal, ei trebuiau să fie confirmaţi de episcop, dar, mai ales, trebuiau să aibă asentimentul guvernatorului Bucovinei – ceea ce deja spune multe. De remarcat faptul – peste care nu se poate trece uşor – că limba în care se oficiau slujbele religioase era limba română, dar corespondenţa oficială între toate acestea şi autorităţile publice se făcea în mod obligatoriu în limba germană.

După trecerea Bucovinei la Mitropolia Carlovăţului au avut loc unele neînţelegeri grave între cei doi conducători, iar autoritarismul mitropolitan se stinse numai în urma unui şir de întâmplări care au ţinut mai mult sau mai puţin de hazard, de orgoliile şi interesele „preacucernicilor" din ambele părţi, după care, Dositei *putu desăvârşi marea operă de reforme impusă de austrieci*[13]. Înfiinţarea Fondului religionar a fost o mană cerească întru susţinerea visteriei austriece şi nu s-ar fi

---

[11] *Idem*, p. 33.
[12] Apud: Ion Nistor, *op. cit*., p. 34.
[13] *Idem*, p. 36.

întâmplat aşa dacă Dositei n-ar fi făcut tot jocul austriecilor. Atunci când Aron Pumnul scrie despre acest Fond, el spune în deplină cunoştinţă de cauză, despre moşiile mănăstireşti ale Moldovei de Sus – ca om care a cercetat documente autentice în acest sens –, că *toată viaţa noastră religioasă, morală, spiretuală, năciunală, sciinţială se susţine de'n acele proprietăţi* [14]. Sigur că se urma cu stricteţe, zel excesiv şi cu grabnică aplicabilitate, ca orice idee pornită de la un monarh – în cazul nostru Iosif al II-lea –, politica de reformare a catolicismului şi a bisericii în general, politică cunoscută astăzi sub numele generic al absolutismului luminat. Iosefinismul *a ridicat statul deasupra bisericii, căutând să întroducă o biserică de stat*[15], iar prin crearea Departamentului Publico–Ecleziastic din cadrul Cancelariei Boemian-Austriece din Viena, *s-a instituit supravegherea de către stat a clerului şi a bisericii, în virtutea dreptului de «supraema potestas» conferit statului*[16].

Aşadar, în noua provincie a imperiului, iosefinismul trebuia aplicat mai abitir decât în celelalte. Prin urmare s-a trecut la fapte. După o inventariere drastică, generalul Enzenberg, conducătorul militar al provinciei, propune cu autoritatea cunoscută, la 24 februarie 1784, următoarele: 1. Absolut toate moşiile mănăstireşti şi episcopale să fie trecute sub administrarea statului; 2. Din averile (licite, moştenite sau dobândite) să se creeze un Fond religionar din care să poată să se întreţină: episcopul, Consistoriul, clerul, bisericile, mănăstirile şi şcolile; 3. Să se reducă numărul mănăstirilor la trei, cu cel mult 25 de călugări fiecare.

Toate acestea se făceau sub oblăduirea lui Dositei, încât la 2 mai 1784, egumenul mănăstirii Suceviţa, Antioh, a prezentat administraţiei un memoriu-protest împotriva desfacerii neca-

---

[14] Aron Pumnul, *Privire repede preste doaue sute şasezeci şi şepte de'n proprietăţile, aşa numite moşiile mănăstireşti din carele s-a format măreţul Fond religionariu al Bisericii dreptcredincioase a Bucovinei*, Cernăuţi, 1865, p. 6.

[15] Mihai-Ştefan Ceauşu, *Bucovina habsburgică de la anexare la Congresul de la Viena, Iosefinism şi postiosefinism (1774–1815)*, Fundaţia Academică „A. D. Xenopol", Iaşi, 1998, p. 106.

[16] *Idem*.

nonice a Bucovinei de Iaşi, dar şi a alipirii nefireşti şi nejustificat la biserica din Carlovăţ. Se protesta de asemenea împotriva faptului că prin secularizarea averilor mănăstireşti se aducea atingere însăşi temeliei bisericii. Prin urmare, el cerea imperativ ca, în aceste condiţii, să li se îngăduie tuturor egumenilor de a emigra în Moldova, cu întregul avut mănăstiresc. Urmarea? Trebuia, desigur, o pedeapsă exemplară, încât faptul să nu ia amploare, repetându-se. Prin urmare Antonie de la Humor şi Inochetie de la Voroneţ au fost pedepsiţi, fiind expulzaţi peste graniţă, ca ţapi ispăşitori ai acestei provocări, după care, Consiliul Aulic de Război, sub oblăduirea căruia funcţiona Bucovina (!), dădu o rezoluţie „îndulcitoare” care susţinea că averile mănăstireşti *sunt de luat în seamă numai în administrare, şi în urmă veniturile care se vor înmulţi* – înmulţire pe care austriecii o prevedeau şi despre care nu s-au înşelat – *prin meliorările intenţionate, nu sunt a se vărsa în casa statului, ci în casa separată a Fondului religionar; deci şi întreaga manipulaţie respectivă trebuie să se facă sub supravegherea şi conducerea episcopului* [!] *şi a Consistoriului*[17]. Prea grabnica îndulcire era, desigur, înşelătoare, întrucât s-a dovedit un simplu şiretlic, căci nu va schimba cu o iotă esenţa problemei.

Cum răspunsul acesta pentru mulţi dintre slujitorii mănăstirilor era edificator, căci nu era greu de intuit ce va urma [şi va urma!], atunci mare parte a feţelor bisericeşti emancipate fugiră cu toţii în Moldova, găsindu-şi acolo alinare în aceeaşi viaţă monahală. Li s-a dat voie să plece numai individual şi, mai ales, nu aveau voie să ia cu ei nimic din averea mănăstirilor. Chiar Paisie Velicicovschi, cunoscutul erudit, fostul stareţ al mănăstirii Dragomirna, s-a retras încă din 1775, împreună cu şcoala sa la mănăstirea Neamţului, unde a reuşit să-şi continue activitatea literară în ocrotire şi linişte.

A urmat, aşa cum era de aşteptat, secularizarea averilor mănăstireşti. Enzenberg luă la început domeniile episcopale în arendă, dându-i a înţelege chiar trădătorului Dositei că face acest gest pentru a-l lăsa să se ocupe doar de cele duhovni-

---

[17] Apud: Ion Nistor, *op. cit.*, p. 40.

ceşti, fără a mai purta şi povara administraţiei. Acesta primea pentru acest „împovărător serviciu” o rentă anuală de 8.000 de florini. Imens, dar folositor statului! Când îşi dădu seama că rămâne fără puterea economică, – căci au urmat şi alte asemenea „servicii”, Dositei se trezi, rugându-l pe contele Hadik – preşedintele Consiliului aulic de război – să-l înduplece pe Erzenberg să-i lase măcar o insulă a domeniului Rădăuţi. Cum Episcopul Dositei era destul de bătrân ca să mai prezinte vreun pericol, împăratul Franz Iosif dădu în favoarea acestuia (28 martie 1783) o rezoluţie imperială favorabilă: *Lui Dosoftei să-i rămână Rădăuţii cât va trăi el, dar să i se reţină 1.000 florini, din leafa de 8.000 florini*[18]. Dreptate împărătească fără nici un cusur!

În felul acesta, tăvălugul o lua la vale, iar în rostogolirea lui, tot mai mult, statul austriac îşi împlinea dorinţele şi planurile bine puse la punct încă din 1774. *Prin «Regulamentul administraţiei bisericeşti – Geistlicher Regulierungsplan – se stabili numirea episcopului de către împăratul din Viena, în calitatea acestuia de suprem patron al bisericii ortodoxe din Bucovina*[19]. Au urmat, în Bucovina, schimbările numelor după meseria pe care o purta fiecare locuitor sau după localitate – un pas vădit şi hotărâtor spre germanizare. A urmat apoi numirea altui episcop, Daniil Vlahovici, când biserica s-a sârbizat într-un ritm alert, iar numele bucovinenilor se sârbizau asemenea, purtând în coadă tot mai des sufixul *-vici*. În sfârşit, au urmat exodurile masive ale ţărănimii, încât statistici credibile vorbesc de cifre foarte mari: numai în intervalul noiembrie 1785 până în aprilie 1786, s-au refugiat 6.937 de suflete, aşa încât, Eminescu scria în noiembrie 1876, izbucnind, ca om care cunoştea pe viu situaţia Bucovinei habsburgice, punând în mod voit accentul pe starea deplorabilă în care se aflau românii bucovineni: *De douăzeci şi şase de ani românii bucovineni se plimbă de la Ana la Caiafa, pe la înalte scaune, cum zic ei, pentru a putea exercita un drept garantat de Constituţie şi de 26 de ani în zadar*[20].

[18] Apud: Ion Nistor, *op. cit.*, p. 42.

[19] Ion Nistor, *op. cit.*, p. 43.

[20] Mihai Eminescu, *Opere IX, Publicistica (1870-1877)*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1980, p. 253.

Dar tăvălugul nu se opreşte nici în acest punct. La sosirea austriecilor în Bucovina, populația autohtonă era majoritar ortodoxă. Mai mult decât atât; chiar şi celelalte minorități aparţineau aceleiaşi confesiuni, aşa cum era cazul rutenilor şi huțanilor ucraineni, ori cum erau țiganii, indiferent dacă aceştia erau nomazi ori sedentari. În aceeaşi situație se aflau, desigur, şi armenii stabiliți în marea lor majoritate în Suceava. Mozaicii erau neînsemnați în 1774, întrucât aceştia constituiau doar un procent de 3,5%. Odată cu anexarea Bucovinei, structura populației începe să se modifice din ce în ce mai rapid, astfel încât se remarcă şi o modificare vădită a structurii confesionale. *Imediat după anexare au sosit în Bucovina, diferiți funcționari militari şi civili, meşteşugari, comercianți, care în marea lor majoritate erau de religie catolică. Procesele migraționiste însemnate şi politica de colonizare au atras în Bucovina mii de țărani ruteni, germani, maghiari, slovaci, lipoveni, care, evident, nu erau de confesiune ortodoxă*[21]. Chiar şi aşa, în anul 1816, ortodocşii erau tot majoritari, constituind 90% din populație. Din 1816 şi până în 1850, populația Bucovinei s-a dublat, ajungând de la 200 la 400 de mii, numai că ponderea ortodocşilor a scăzut la 81,1%, pondere datorată politicii amalgamării de nații în provincia nou creată şi a urmăririi asidue a celei de deznaționalizare.

Toleranța românească, recunoscută până astăzi, a făcut ca toate aceste etnii să trăiască în pace, cu mențiunea că această toleranță a fost şi ea speculată de către autoritățile imperiului, cu intenția vădită a aceluiaşi scop al deznaționalizării românilor. Ceea ce n-au făcut nici turcii, nici tătarii, au reuşit cu brio habsburgii, pentru că, spre deosebire de toate celelalte etnii din orice altă provincie a imperiului, unde arhiereii se alegeau, Bucovina era singura în care aceştia se numeau. Mai mult, pentru hirotonirea la preoție, numirea în parohii, chiar şi pentru publicarea epistolelor pastorale, pentru toate trebuiau obținute mai întâi aprobările guvernului, aşa încât, izbucnirea

[21] Constantin Ungureanu, *Bucovina în perioada stăpânirii austriece 1774-1918, aspecte etnodemografice şi confesionale*, Institutul de Istorie al AŞM a Republicii Moldova, Editura CIVITAS, 2003, p. 175.

publicistului Eminescu este justificată deplin: *Ce se va zice însă când vom arăta că pe acest pământ românesc, în Bucovina, sub sceptrul austro-ungar sinagoga evreiască are mai multă autonomie decât biserica românului? Căci dacă evreul are rabin, şi-l alege singur, dacă are şcoală jidovească, îşi caută singur de dânsa. Dar dacă îi trebuie românului preot, îl numeşte (mediat) guvernul de la Viena. Şi cu toate acestea Bucovina n-a fost luată cu sabia, ci din contra, prin buna învoială şi cu condiția ca starea de lucruri în treburile bisericeşti şi politice să rămână intactă*[22]. Prin urmare, atunci când acelaşi Eminescu spunea că rabinul evreu de la Sadagura avea mai multă libertate de spirit şi mai multă autonomie decât biserica bucovineană, aceasta reprezenta un fapt al realității timpului, nu o hiperbolă.

Abstract

Always perceived as inseparable one to another, almost confused, in Bukovina gathered the Orthodox spiritual strength of people's wealth and the material strength of the church – huge at that time. The strength of this belief was the weapon against the Mohammedan conquest, the Christianity shield standing between East and West. The great merit on this field was that of Hurmuzachi family and of Andrei Şaguna. Noting that under that circumstances, the population was not prepared to fight for the political autonomy of all Romanians from all the provinces of the country, they planned to start with a religious cohesion, cohesion that aimed to a Romanian nation union throughout the entire Austrian empire, with one head in the person of Orthodox metropolitan Church. In the same way and with the same diligence of the same players, this plan will be directed to a cultural struggle. But vigilant and experienced "watchdogs" of the Empire saw that plan from the beginning and thwarted it by all their possible means and with all their skill practice, having all power in their hands.

[22] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 254.

Eminescu şi lumea politica românească în proverbe

George ENE
(liviaiacob@gmail.com)

„Învăţătura păzeşte dreptele căi ale vieţii, dar învăţătura lipsită de mustrare se rătăceşte”.
Solomon [1]

Oricine parcurge, chiar şi pentru prima oară, părţi din opera lui Eminescu, nu poate să nu remarce profunzimea, extensia cugetării sale, farmecul expresiei în care se eternizează şi trăirile autentice pe care le resimte.

Nu întâmplător T. Maiorescu îl declară imediat după moarte „rege al cugetării româneşti” [2]. Aprecierile sale s-au dovedit corecte, fiind confirmate de cercetările ample efectuate asupra operei sale de către N. Iorga, D. Murăraşu, G. Călinescu, I. Creţu, Perpessicius, S. Cioculescu, A. Z. N. Pop, Al. Vatamaniuc, P. Creţia, Gh. Bulgăr, M. Bucur, Al. Melian ş.a.

Ca recunoaştere a contribuţiei sale majore la dezvoltarea gândirii, limbii şi literaturii române, stau mărturie: mulţimea studiilor consacrate poetului şi publicistului (bibliografia la ediţia critică întemeiată de Perpessicius [3] consemnează 41 198 titluri până în 1989), constanţa şi numărul impresionant al cititorilor şi simpatizanţilor săi din toate categoriile sociale şi de vârstă; desemnarea între primele trei personalităţi reprezentative ale românilor din toate timpurile, cu ocazia unui larg sondaj de opinie efectuat în anul 2007.

Analiza şi evaluarea operei eminesciene din perspectiva temei enunţate a avut ca obiectiv principal explicarea atitudinii şi strategiei sale de comunicare cu lumea politică românească

în condițiile utilizării, îndeosebi în articolele politice, a unui număr impresionant de proverbe şi unități asimilabile – zicători, „asemănări”, „vorbe”, pilde, locuțiuni şi expresii idiomatice, fragmente ori aluzii la proverbe ş.a.

În cercetarea noastră ne-a preocupat mai puțin conținutul structural lingvistic al proverbelor. Am avut în vedere în special: motivația recurgerii insistente la proverbe, rolul atribuit acestora, creativitatea lui Eminescu sub aspectul contextualizării lor în raport de subiect şi scop, reacția celor vizați prin comunicarea astfel îmbogățită, dispersia proverbelor în operă.

Ca metode de lucru am recurs, în principal, la analiza documentelor sociale, analiză de conținut, comparativ-statistică, şi secundară, cu respectarea cronologiei textelor din ediția critică întemeiată de Perpessicius şi din documente relevate ulterior [4].

În încercarea de depăşire a dificultăților de identificare a proverbelor şi constructelor asimilabile, am avut în vedere criteriile convenite de specialişti [5], le-am evidențiat forma şi comportarea în context, raportându-ne la modelele oferite de culegerile consultate de Eminescu avându-i ca autori pe I. Golescu, A. Pann, P. Ispirescu şi I. C. Hințescu [6], dar şi de pe alții menționați în bibliografie [7]. Biblia [8] ne-a servit , de asemenea, ca sursă de orientare în explicarea unor proverbe şi constructe echivalente, prezente mai ales în opera sa politică.

Am acordat atenție specială formelor noi rezultate din adaptarea la context, stilizare şi înseriere, relevând inteligența şi capacitatea artistică excepțională a lui Eminescu de resemnificare şi rafinare a limbii.

Codificarea proverbelor şi constructelor asimilabile în contextul utilizării lor, ne-a pus în situația de a căuta soluții acceptabile de disjungere între sensul lor primar şi cel pragmatic, vizat, susținut adesea şi prin procedee stilistice care au sporit complexitatea operațiunii. Consemnarea valorilor tematice, în fiecare caz în parte (deasupra fiecărei unități selectate), confirmă acest aspect.

Indexul tematic rezultat din evaluarea finală, precum şi comentariile de context, relevă dimensiunea politică reală a personalității lui Eminescu, aria largă a preocupărilor, contu-

rând specificul concepției sale conservative, gradul și direcția implicării în vasta activitate de consolidare a statului și de modernizare a României.

La capătul investigației întreprinse asupra operei, fragmentariului și corespondenței lui Eminescu, am reținut peste 1500 unități paremiologice și constructe afiliabile, unele repetate cu sensuri diferite, la care se pot adăuga altele rămase necontextualizate dintre cele 397 existente în liste compacte (ms. 2257, ms. 2307, ms. 2262 și ms. 2275) asupra cărora au atras atenția D. Murărașu [9] și Perpessicius [10].

Sub aspectul ponderii, constatăm că aproximativ 76% dintre unitățile reținute sunt utilizate în articole politice, circa 10% în poezie, 6% în teatru, 4% în jurnal, 3% în corespondență și 1% în proză. Marea majoritate a acestora se referă la aspecte politice, ori conexe, pe care le identificăm în toate componentele operei, în jurnal și în corespondența personală.

În poezie, tematica este valorificată mai ales în satire și pamflete, amendând scăderile unor oameni politici, precum V. A. Urechia, D. Petrino, Pantazi Ghica, Ion Ghica, Bonifaciu Florescu, Gh. Danielopulo, C. A. Rosetti, I. C. Brătianu ș.a.

Cele mai multe proverbe și constructe asimilabile se referă la manifestări politicianiste: demagogie, oportunism, minciună, dezinformare, manipulare, neasumarea răspunderii, derobarea de răspundere, despotism, favorizarea clientelei, condiționare și șantaj politic, nepotism, abuz de autoritate, compromiterea adversarilor, falsificarea alegerilor ș.a.

Urmează ca pondere cele referitoare la incompetență, prostie, nerealism politic, inconsecvență, inadecvarea programelor, măsurilor și numirilor în funcțiile importante, indeferentism, inacțiune socială, rea administrare a treburilor publice ș.a.

O serie semnificativă de proverbe vizează ilegalități și abuzuri ale guvernanților, între care implicarea în acte de corupție, deturnări de fonduri, însușirea frauduloasă a unor bunuri de interes public și fonduri financiare, încheierea unor convenții, contracte, împrumuturi dezavantajoase pentru statul român, speculații la bursă cu bani publici, afaceri dubioase, cumulul exagerat de funcții, acordarea de pensii viagere neme-

ritate, folosirea unor pârghii politice, judecătoreşti şi administrative pentru dobândirea de avantaje personale şi de grup ş.a.

Față de stările de lucruri negative relevate, Eminescu propune măsuri de ordin juridic, administrativ, economic, educațional, precum: degradarea civică a celor vinovați, interzicerea exercitării unor drepturi, închisoarea şi chiar condamnarea la moarte şi unele măsuri de siguranță: dezavuarea şi marginalizarea, restrângerea unor drepturi privind accederea în funcții publice, confiscarea bunurilor dobândite ilegal, internarea în case de sănătate a celor inconştienți de pericolul public pe care îl prezentau ş.a.

Jurnalistul recurge pe fond la avertismente, provocări, amenințări, declanşând sau întreținând dezbateri şi polemici răsunătoare, cele mai multe cu oameni politici şi jurnalişti implicați în susținerea oficioaselor puterii: *Românul*, *Presa*, *Telegraful român* ş.a.

Apelează la proverbe vizând responsabilizarea, ridiculizarea, dar şi dezavuarea unor politicieni, identificându-i cu personaje comice ori istorice devenite proverbiale (Păcală, Tândală, Pepelea, Terinte-Barbă Lată, Baba Rada, Tanda, Manda, Nastratin Hogea, Moş Cremene, Papură Vodă, boier Hâncu, Ana şi Caiafa, Stan şi Bran etc.) ori lipsite de credibilitate (nebunul, prostul satului, lăudărosul, mutul, spânul, surdul, văcarul, înecatul etc.), cu animale, păsări şi gâze cărora, prin tradiție, li se atribuie unele calități negative (lupul, vulpea, țapul, boul, măgarul, catârul, iepurele, şarpele, broasca, peştele, şoarecele, corbul, cocoşul, musca, țânțarul etc.).

Pentru Eminescu, proverbul reprezintă interes şi ca document istoric, interpretându-l şi utilizându-l ca atare: „Această stare de lucruri cvasianarhică precum am zis a ajuns să fie considerată de *bietul țăran* ca o stare normală şi, fatalist cum este el, *şi-a făcut chiar proverbe cari să reproducă vremurilor viitoare icoana vieții ce duce astăzi*” (*Timpul*, 15 feb. 1880) [11].

Ori de câte ori are prilejul, invocă şi cultivă prin intermediul proverbelor valori politice, sociale şi morale precum adevărul, cinstea, dreptatea, buna cuviință, curajul, fermitatea,

franchețea, omenia, înțelepciunea, răbdarea, prudența, simțul istoric, datoria, optimismul, munca, solidaritatea ş.a.

Consemnarea aproape zilnică a defectelor, comportamentelor incorecte ale multor politicieni şi a inacțiunii acestora atestă rigoarea şi constanța cu care jurnalistul observă lumea politică românească, responsabilitatea pe care şi-o asumă ca formator de opinie, intenția şi fermitatea implicării în asanarea relelor sociale. Poziționarea sa radicală este rezultatul influenței criticismului – orientare cu substrat filosofic şi sociologic la care aderă, al raportării faptelor, evenimentelor şi fenomenelor la un sistem de referință ideal şi, nu în ultimul rând, o reacție virulentă împotriva exceselor liberalismului, din perspectivă conservativă. Eminescu face presă de opoziție, contestând dur, prin intermediul publicației *Timpul,* orice aspect imputabil regimului liberal, aşa cum procedase, între 1870-1876, oficiosul *Românul* împotriva guvernării conservatoare.

Abordarea noastră confirmă faptul că politicienii din Moldova – în opoziție sau la guvernare – resimțeau, chiar şi la douăzeci de ani de la Unire, sentimentul de frustrare cauzat de diminuarea puterii, influenței lor şi mai ales de marginalizarea multora de către liderii munteni, după stabilirea centrului politic şi administrativ la Bucureşti. La Eminescu faptul se materializează prin critici şi atacuri la persoană mai rare şi mai puțin dure împotriva celor din Moldova, aceştia făcând sporadic obiectul ironiei şi sarcasmului său şi cu totul izolat al unor agresiuni jurnalistice sau literare (D. Petrino, V. A. Urechia, P. Verussi ş.a.). Comparativ, atitudinea critică față de liderii adverşi din Muntenia este continuă, sistematică, adesea radicală, exprimată prin acuze grave ori agravate, formulate direct, justițiar, filipic chiar, ori indirect în disputa cu oficioasele puterii. Proverbele şi constructele echivalente de care se foloseşte ilustrează pe deplin această orientare.

Evaluarea temporală a recursului la proverbe pune în evidență faptul că pentru Eminescu cunoaşterea şi valorificarea înțelepciunii populare constituie o permanență a preocupărilor, cu intensitate mai mare între 1875-1876, perioada ieşeană, şi

maximă între 1880-1882, când conduce oficiosul conservator *Timpul*.

Eminescu conferă proverbelor pe care le utilizează cel puțin 18 funcții: normativă, preventivă, sancționatorie (moralizatoare), de apărare, de învățare, comparare – identificare, solidarizare, constatativă, de confirmare, infirmare, neîncredere, întărire a celor afirmate, de document istoric, de vehicul al comunicării, concluzivă, persuasivă, creativă şi artistică. Prin atitudinea adoptată față de faptele, persoanele şi problemele vizate, opțiunea în alegerea proverbelor în raport cu intenția urmărită, prin prelucrarea, poziționarea în context, tonalitatea imprimată frazei şi prin strategia de comunicare, Eminescu conferă, concomitent, un număr mare de funcții aceluiaşi proverb, aspect evident aproape în fiecare caz în parte.

De regulă, valorifică funcțiile normativă, sancționatorie, de întărire şi persuasivă. Funcțiile preventivă şi sancționatorie sunt învestite cu rol de armă politică cu rază largă de acțiune în sfera manifestărilor negative ale demnitarilor şi funcționarilor din administrația centrală şi locală. Jurnalistul nu lasă la o parte nici un aspect al realității, fie şi virtuale, exasperându-i practic pe cei aflați la putere, dar şi pe redactorii oficioaselor satelite, prin hărțuire şi antrenare în justificări şi riposte interminabile, care, de cele mai multe ori, îi discreditau în opinia publică.

Ca modalități de exercitare a funcțiilor de prevenire şi sancționare, Eminescu utilizează proverbe care exprimă: avertizarea, ironia, sarcasmul, satira, amenințarea, acuza, decredibilizarea, inclusiv prin calomnie şi invectivă, moralizarea. Între atitudinile pe care le exprimă prin intermediul proverbelor prevalează ironia şi sarcasmul, Eminescu amintind frecvent politicienilor de obraz şi de bici.

Dintre personalitățile politice, care constituie obiective constante de observare pentru jurnalist, cele mai însemnate sunt: I. C. Brătianu, C. A. Rosetti, V. Boerescu, E. Carada, E. Costinescu, I. Fundescu, Candiano Popescu, P. Grădişteanu, D.A. Sturdza, St. Mihălescu, M. Pherekyde, Şt. Fălcoianu, prințul Dim. Ghica şi V.A. Urechea ş.a. Nu scapă săgeților

sale nici Carol I, pe care îl supranumeşte ironic „Îngăduitorul”, reamintindu-i frecvent, prin proverbe, obligaţia de a-şi respecta prerogativele constituţionale, în special pe cele privind controlul instituţional. Alte ţinte urmărite continuu, menţionate generic, sunt: „pătârlăgenii”, „serurii”, „caradalele”, „perekyzii”, „costineştii”, „chiriţopolii”, „fundeştii”, reprezentând clientela politică.

Eminescu apelează intens la culegerile de proverbe ale autorilor menţionaţi şi la extrase din caietele sale, afirmând, mai în glumă, mai în serios, că şi-a „secat dicţionarul” tot scoţând verbe (proverbe – n.n.) şi locuţiuni pentru caracterizarea şi moralizarea politicienilor care înşelau aşteptările cetăţenilor.

În episoadele sale hipercriticiste, se comportă ca „varga” şi „biciul lui Dumnezeu”. Asemenea Titanului din drama sa *Andrei Mureşanu* „scutură” puternic lumea politică românească, o „scoate din ţâţâni”, o „vântură cu viscole”, îi „risipeşte stelele”, încearcă să-i „dărâme bolţile”, o blestemă, o ameninţă cu „gânduri rebele”, incită mulţimea la nesupunere, dar o şi pătrunde cu lumina făcliilor, fulgerului şi cu „ploi de raze”.

Ca observator pertinent al faptelor, evenimentelor, fenomenelor şi proceselor sociale interne şi externe, Eminescu evaluează critic programele de guvernare, competenţa oamenilor politici, calitatea, corectitudinea şi consecvenţa lor, relevând un summum de nereguli – disfuncţii, vulnerabilităţi, abuzuri şi infracţiuni – cele mai multe constituindu-se în riscuri şi ameninţări la securitatea naţională a României. Spectrul politic la care se referă Eminescu este deosebit de complex, cuprinzând personalităţi şi fapte sociale de mare diversitate şi impact, dar şi probleme şi teorii privind, spre exemplu, formele fără fond, pătura superpusă, semibarbaria, alianţele militare, diselecţia socială, compensaţia muncii, automorfoza, ş.a., cele mai multe abordate din perspectivă critică. Proverbele, la care recurge, pentru exprimarea punctului de vedere îi servesc inspirat acestei orientări.

Asistând deseori la dezbateri parlamentare şi la diverse evenimente politice, informându-se prompt din mediul de relaţii, în care se aflau importanţi oameni politici şi de cultură – miniştri diplomaţi, scriitori, jurnalişti –, precum şi din presa

internă, externă şi din documente oficiale, Eminescu realizează o bună cunoaştere a celor învestiţi cu responsabilităţi şi a aspiranţilor din jurul acestora. O dovedesc cu prisosinţă articolele sale politice, însemnările din manuscrise, din jurnal, corespondenţă îndeosebi şi mărturiile celor apropiaţi.

În evaluările jurnalistice pe care le face, îi pune pe cei mai mulţi politicieni incapabili, versatili ori corupţi în situaţia de „a se face de proverb”, de „a ajunge de proverb” – expresii populare pe care le foloseşte cu sensul de „a se face de râs”, „a ajunge de râs”, „a ajunge de pomină”.

Exemplificăm faptul cu următoarele proverbe. Cu privire la I. C. Brătianu: *O mână spală pe alta şi amândouă obrazul* (jurnalistul îl suspectează de implicare interesată în afacerea Stroussberg şi de protejare a subordonatului său S. Mihălescu, parlamentar şi director în Ministerul de Interne, judecat pentru acte de corupţie); *Bate şaua să priceapă ... Brătianu*, *Unde cântă cocoşi mulţi, întârzie să se facă ziuă* (în contextul amânării votării bugetului, din considerente politicianiste) ş.a. Pentru D. Brătianu: *A zburat puiul cu teiul, tocmai când era temeiul* (pe fondul denunţării unor ameninţări directe ale politicianului la adresa lui Carol I). Pentru C. A. Rosetti: *Unde-i doare pe ei, şi unde-i pipăie d. Rosetti?!* (aluzie la protejarea acoliţilor corupţi); *De la aşchie la trunchi; de la poamă la pom; de la turc la pistol; de la tămâie la sfânt* (în contextul acuzei de republicanism, dar şi cu privire la implicarea fiilor săi în mişcarea socialistă din Franţa); *Nu vă amestecaţi unde nu vă fierbe oala* (atenţionare la adresa sa, precum şi a demnitarilor Gr. Serurrie şi R. Pătârlăgeanu, implicaţi în modificarea programei de învăţământ).

Cu privire la V. Boerescu: *Cu vorba laptele nu se face brânză, nici apa de gârlă oţet de trandafiri* (acuză de demagogie); *Chelului despre tichie să nu-i spui vreo istorie* (în contextul unor aluzii la implicare în acţiuni de corupţie, demagogie şi oportunism politic); *Mic la stat, mare la sfat* (pentru ironizarea faptului că, deşi era şeful unei formaţiuni politice de buzunar, Partidul de Centru, îşi atribuia o importanţă şi un rol pe care nu-l avea, vorbind despre sine în articolele pe care nu le semna ca despre „Marele om politic”);

Coaja mare nu umple nuca seacă (ironizarea grandomaniei şi demagogiei sale); *Dacă-i zici „tunsă”, năzurosul îți spune „rasă”, dacă-i zici „fie şi rasă”, el îți răspunde „ba nu, tunsă*” (pentru ridiculizarea predispoziției polemice a acestuia) ş.a.

La adresa prințului Dimitrie Ghica: *După neam merg toate* (aluzie la favoritism); *vino, lupe, de mă mănâncă* (vulnerabilitate); *cui nu-i place să trăiască mereu ca găina la moară şi ca popa în zilele mari? (*oportunism); *unii sunt prieteni ai mesei, alții ai nevoii* (avertizare asupra oportunismului prințului). P. Grădişteanu: *Cum e turcul şi pistolul* (identificare cu sens negativ). I. Fundescu: *Tot vodă după vodă, care mai de care şi tot Ciocârdel îl chema* (îl ironizează pe demnitar pentru că îşi atribuia descendență voievodală bosniacă, Eminescu conferindu-i persiflant apartenență la etnia romă); *Şi-a mâncat biserica* (aluzie la infidelitatea politică a aceluiaşi, cu trimitere la satira *Predicația țiganilor*).

De multe ori proverbele de care face uz îi servesc pentru a-şi exprima radicalismul, justificat drept modalitate de corecție a politicienilor şi înalților funcționari publici, vinovați ori pretabili la manifestări reprobabile: „Nu alegem vorbele după cum îndulcesc sau înăspresc lucrul, ci după cum acoperă mai exact ideea noastră. Vorba nu e decât o unealtă pentru a exprima o gândire, un signal pe care îl dă unul pentru a trezi în capul celuilalt identic aceeaşi idee şi când suntem aspri (prea dăm gură de lup), nu vorbele, ci adevărul ce-l spunem e aspru. De aceea nu prea întrebuințăm eufemismi” [12].

Eminescu depăşeşte dificultățile induse de ambiguitatea proverbelor, comparând oameni şi fapte la care se referă, sub aspectul semnificației şi normalității, cu adevărul „general” conținut în formula consacrată. În funcție de rezultat, de modul în care îi servesc ideii, le păstrează forma, înțelesul, le nuanțează şi adânceşte ori le modifică total; le aduce în actualitate ca probe de înțelepciune comună, ca paragrafe ale unui vechi şi nescris cod moral şi juridic, recunoscut de europeni ca „jus valachorum”. În acest sens, se poate afirma că Eminescu conferă proverbului rolul de sistem de referință pentru validarea celor mai diverse aspecte din viața socială,

dovadă sintagmele următoare reținute din opera sa: *bunătate proverbială, răutate proverbială, rea-credință proverbială, prostie proverbială, credință proverbială, loialitate proverbială, gheşeftărie proverbială, nume proverbial, infecțiune proverbială, ecuație proverbială ş.a.*

Le reconsideră astfel atributul de îndreptar, pe care încă îl aveau „pentru cei nedeprinşi să scrie şi să citească”, reamintind clasei politice că poporul era suficient de inteligent, încât s-o observe şi să-i sancționeze greşelile.

Prin folosirea proverbelor, jurnalistul vizează, în mod pregnant, apropierea opiniei publice de ideile pe care le susține: „Oamenii vin la un semnal dat în limba națională [...]. Acel semnal are proprietatea de a trezi în fiecare individ punctul lui central de gravitație, sufletul lui şi de a-l asocia mulțimii” [13].

Eminescu valorifică de multe ori proverbele din perspectiva psihologiei etnice, disciplină în curs de cristalizare atunci în mediul universitar occidental. Relevă faptul că ele încorporau valori mitice şi identitare, calități şi defecte ale românilor, precum şi o sensibilitate specifică, constituind documente sociale importante.

Adaptând logic şi artistic proverbele la contextul sociopolitic, economic, cultural, religios, militar, la fapte concrete şi la biografia oamenilor politici, Eminescu urmăreşte sensibilizarea şi solidarizarea cititorilor săi, scontând pe încrederea lor în universalitatea adevărurilor conținute, confirmate de experiența şi înțelepciunea colectivă, dar şi de cea individuală. Are totodată în vedere impactul lor moral, marea capacitate de propagare în timp, spațiu şi în toate mediile sociale, întemeiată pe stereotipii străvechi de gândire şi limbaj [14]: „vorbele trec din om în om precum căscatul” [15]. Ca jurnalist, coboară în arena politică, articulând deseori proverbe şi porecle în pamflete şi abordări filipice pentru sancționarea şi descurajarea celor pe care îi consideră vinovați de situația critică a României din timpul, dar mai ales după războiul de independență.

Prezentăm, spre edificare, câteva proverbe cu valorile lor de context:

Din coadă de câine, sită de mătase nu se poate (incompetența oamenilor politici); *Numai în gropi nu dau de cuminți* (despre incapacitatea guvernanților); *Azi Rada, mâine Neaga, Uite popa, nu e popa* (lipsă de principii şi caracter); *Aşa sunt oamenii, când văd cu ochii, parcă dracu le-ar fi şoptit la ureche* (neîncredere, manipulare); *Prăvălie cu chirie şi marfă pe datorie* (lipsă de credibilitate); *Cine poartă plosca minciunilor, n-o duce mult* (atenționarea demagogilor şi intriganților); *Toată lumea să piară, numai Manea să trăiască* (egoism, interes personal şi de grup); *Boul se leagă de coarne, omul de limbă* (atenționare privind dependența şi păstrarea secretului); *Până la împăratul, rabzi încăeratul* (nedreptate); *Prinde orbul, scoate-i ochii* (neasumarea răspunderii); *A căuta pentru a nu găsi şi a bate pentru a nu se deschide* (pretext politic şi eşec în plan diplomatic); *„Poate” şi „se zice” sunt, după zicală, cam rude cu minciuna* (neîncredere); *Vorba ceea: Nu crede ceea ce vezi cu ochii, crede ceea ce-ți zic eu* (manipulare, dezinformare); *Şi-a luat ziua bună de la lume, ca de la codru verde* (lipsă de respect); *De unde nu e foc, fum nu iese* (adevăr, opinie publică); *A ajuns mai mult ața decât fața* (sărăcie); *Pe cine nu-l laşi să moară, nu te lasă să trăieşti* (nerecunoştință); *Cine s-a fript suflă şi-n apă rece* (prudență).

Energia cu care Eminescu redactează *Timpul* i-a impresionat aproape în aceeaşi măsură pe membrii *Junimii*, pe simpatizanții săi din afara societății politice şi culturale, dar şi pe mulți adversari politici şi jurnalişti ai oficioaselor satelite puterii, în mod deosebit pe mult-blamatul C. A. Rosetti.

Convins de valoarea şi impactul proverbelor în opinia publică, Eminescu acordă o atenție deosebită adaptării lor, inclavându-le în cele mai diferite contexte ca pe adevărate perle menite să lumineze, să dea claritate, frumusețe şi credibilitate ideilor sale. Le alege în funcție de calitățile, defectele, poziția oamenilor la care se referă, de importanța sau gravitatea faptelor semnalate, le modifică inspirat (când consideră necesar) formula introductivă, modul şi timpul verbului; renunță la unele cuvinte sau le substituie cu altele; operează deseori transferuri de sens, pe care le susține ingenios prin diverse procedee logice şi artistice. Indiferent de locul atribuit

în text, de faptul că deschid, întreţin, susţin, colorează sau închid comunicarea, proverbele sunt astfel prelucrate, încât îşi răsfrâng luminile asupra întregului mesaj, potenţându-l.

Prin utilizarea lor frecventă şi prin înseriere, obţine efecte maxime. În mai multe articole cu referire la I. C. Brătianu, C. A. Rosetti, V. Boerescu, Dim. Ghica, Şt. Fălcoianu întâlnim grupuri de proverbe care îi susţin şi augmentează atitudinea critică. Într-un singur articol, la adresa prinţului Dimitrie Ghica foloseşte 28 de unităţi paremiologice; într-altul privitor la Vasile Boerescu – 14 unităţi. Astfel, abordările sale teoretice sunt mai repede şi corect înţelese, lectura mai plăcută, formulările memorabile şi scopul atins.

Într-o scrisoare adresată la 18 decembrie 1877 lui I. Slavici, secretarul *Junimii*, I. C. Negruzzi, viitor parlamentar, afirmă că articolele lui Eminescu erau citite, comentate şi apreciate unanim în mediul junimist ca fiind „scrise şi minunat cugetate”. Pe marginea faptului, notează: „Săraca *Junime*, cât de bine rezumă un băiat de talent diversele sale discuţii!” [17].

Într-adevăr, Eminescu sintetizează în *Timpul* principii, ideii, obiective programatice conservative, a căror enunţare este recunoscută atât de junimişti, cât şi de politologi actuali, ca „eminesciană în substanţa ei” [18]. Prin geniul său artistic jurnalistul face din cronica politică o autentică literatură, articolele citindu-se şi astăzi, în general, cu interes şi savoare.

G. Călinescu explică plasticitatea criticii politice eminesciene ca datorându-se faptului că „el coboară până la vorba sătească şi la proverb, scoate pilde, face figuri cu siguranţă uimitoare” [19]; „teoriile sale sunt înşirate pe aţă băbeşte, sunt desfăcute în pilduri, prefăcute în teatru monologic, spuse în serios şi luate în râs, cu o invenţie verbală, cu o proverbialitate neasemuită în care e ceva din Creangă şi din Anton Pann, dar subtilizat adus la complexitatea gândirii culte” [20].

În studiul introductiv la volumul VI al ediţiei academice Eminescu [21], Perpessicius atrage atenţia asupra efectului asimilării/popularizării de către jurnalist a paremiologiei în lupta politică. Sugerează astfel metoda, gradul de implicare şi rezultatul: „ca pentru un lung şi dificil război, Eminescu a topit toate metalele, şi ale înţelepciunii populare şi ale propriei

înțelepciuni, şi le-a prefăcut în arme de luptă. În cele din urmă Bastilia feudală a fost răpusă”.

Dublarea ideilor sale abstracte, însoțită de demonstrații ample, citate, reflecții, maxime, sentințe, cu expresii ale experienței şi înțelepciunii populare, precum proverbele, zicătorile, pildele, anecdotele etc., are ca scop şi rezultat maximizarea accesibilității textelor, audienței şi puterii sale de convingere. Coexistența celor două moduri de exprimare a înțelepciunii la Eminescu, unul abstract, elevat – aforistic –, celălalt comun, plastic – paremiologic –, permite, paradoxal, o apropiere în planul comunicării a celor două lumi paralele: superpusă şi supusă.

Conştientizând că la sate nu se tezaurizau numai valori străvechi, ci se generau continuu altele noi – Eminescu decide, şi ca exponent al acestui mediu, să exercite o influență puternică din această direcție asupra enclavelor citadine aflate, în fapt, la periferia românității. În teoria sa privind semibarbaria, validată de sociologia modernă, tranziția de la o cultură străveche la modernism, pentru care nu existau condiții şi beneficiari pregătiți, ci numai consumatori privilegiați şi de ocazie, trebuia să implice prioritar locuitorii de la sate. Orăşenii care se înstrăinaseră, după părerea sa, nu prin cultură, ci mai ales prin subcultură, renunțând la modelul de viață întemeiat pe tradiții înainte de a-şi însuşi valorile citadine moderne, trebuiau recuperați. Eminescu se adresează prin intermediul articolelor sale politice şi acestora, recurgând la semne şi semnificații încorporate în proverbe.

În tentativa de schimbare a mentalității politice şi a regimului, jurnalistul îi fulgeră cu proverbul pe mulți puternici ai zilei. Îi decade din funcții, drepturi şi din respectul obştii, îi coboară între oameni şi lucruri, le amendează manifestările nedemne. Îi aseamănă cu personaje din proverbe, asociindu-le defectele acestora, ataşându-le supranume şi porecle care de care mai pitoreşti şi iritante, pe care le repetă sau, după situație, le completează frecvent.

Transcriem câteva porecle şi supranume cu care sunt, de multe ori, agrementate proverbele referitoare la importanți oameni politici ai momentului:

„Călătorul de la Livadia”, „Hagiul de la Livadia”, „Marele mogul”, „Mucenicul Ioan de la Măgura”, „Ermitul de la Florica”, „Vizirul”, „Vişnu Demagogic”, „Agentul Dumnezeirii”, „Dalai-Lama”, „Pantahuza”, „Conspiratorul melodramatic”, „Ilustrul augur”, „Bărbosul Firfirică”, „Înalt Prea Sfinţitul”, „Autoritarul de la Florica” ş.a. – pentru **I. C. Brătianu**;

„Pehlivanidis”, „Dumnezelea Ciurarilor”, „Hidoasa pocitură”, „Bufniţa”, „Berlicoco”, „Demagogul rătăcitor”, „Smintilă”, „Patriotul reversibil”, „Proorocul reversibil”, „Fluieră-vânt”, „Împuşcă-n Lună”, „Pontifex Maximus”, „Rabinul din strada Doamnei”, „Anarhistul din strada Doamnei”, „Marele mag”, „Starostele lucrativ” ş.a. – pentru **C. A. Rosetti**;

„Cato al României”, „Crăcănelul Parlamentului”, „Pitpalac”, „Eroul de la Şapte Nuci şi Zece Mese”, „Neprihănitul”, „Microcefalul cu capul cât gămălia macului” – **P. Grădişteanu**;

„Patru clase primare şi un curs de violoncel”, „Învăţatul şi profundul”, „Dolicodactilul”, „Vestita vivandieră”, „Logofătul Coate Goale” etc. – **E. Costinescu**;

„Pehlivanoglu”, „Gheşeftarul”, „Vulpea vânătoare de diurne şi afaceri tăinuite” – **E. Carada**;

„Marele om de stat”, „Tocsinul”, „Preţuitul domn B”, „Privighetoarea de la *Presa*”, „Capul marelui partid al Centrului” – **V. Boerescu**;

„Ministrul Desfacerilor din afară”, „Cârciocarul veninos”, „Căţeluşul blond”, „Blonda umbricolă” – **E. Stătescu**;

„Cucernicul canonizat”, „Stâlpnicul” – **Simeon Mihălescu**; „Preaoţfinţia sa” – **Gh. Chiţu**; „Zevzecopol” – **D. Giani**; „Abisul”, „Iordache Vulpescu” – **I. Câmpineanu**; „Miss Wanda”, „Acrobatul hazliu al retoricii advocăţeşti” – **Gh. Danielopulo** (**Daniileanu**); „Başbulucbaşa al masalagiilor” – **Gr. Serrurie**; „Polcovnicul săbiuţă” – g-ralul **Ştefan Fălcoianu**; „Pandarus” – **Ştefan Belu** (**Bellio**) ş.a.

Din parlament, polemistul Eminescu face „Şcoala generală de corupţie”, „Academia de la Mărcuţa” (Spital de boli mintale), „Academia de la Văcăreşti” (puşcărie), „Codrul Parlamentar”, „Conventul din Dealul Mitropoliei”, „Lupăria din Deal”, „Cafeneaua din Dealul Mitropoliei *La Ghioaga Plumbuită*”, „produsul reteveelor electorale”, „Grădina zoologică model unde toate apetiturile organice sunt reprezentate”, „Compania de exploataţie” etc.

După cum rezultă din documentele vremii, poreclele şi supranumele, însoţite uneori de invectivă, de alternarea tonului

de la persiflare la rechizitoriu, şi-au atins efectul scontat. Eminescu ştie bine că lumea îşi doreşte circ şi îi aduce în arenă oameni politici cu toate defectele fizice, psihice şi morale: cocoşaţi, guşaţi, bâlbâiţi cu gura strâmbă, nebuni, fonfi, flecari, jucători ca pe funii, mânuitori de retorice suliţi, ghicitori în stele, viteji la distanţă, saltimbanci etc., pe care „îi face de proverb".

Acuzele de calomnie la adresa jurnalistului, aduse de oameni politici influenţi, încercările de corupere şi intimidare cu procese politice, apelul repetat la liderii conservatori pentru disciplinarea sa se soldează de fiecare dată cu eşec. Sunt mai cunoscute în acest sens acţiunile declanşate de liberalii C. A. Rosetti, V. Boerescu, Şt. Fălcoianu, dar şi de conservatori precum I. A. Cantacuzino, P. P. Carp, Al. Lahovary, g-ralul Gh. Manu ş.a.

Eminescu rămâne ferm pe poziţie până la sfârşitul lui iunie 1883, când survin o serie de evenimente care determină scoaterea sa din viaţa politică, în condiţiile cunoscute [22]. Scrie imperturbabil, supramotivat, la fel de critic. Oficioasele puterii, angajate în stăvilirea lui, nu reuşesc să-i facă faţă atacurilor nici măcar după ce i se suspendă conducerea *Timpului*.

Ultima confruntare de presă în care Eminescu se foloseşte de proverb are loc la 24 iunie 1883, protagonistă fiind publicaţia maghiară *Pesther Lloyd* [23]. Conjunctura este una delicată: Austro-Ungaria întrerupe relaţiile politico-diplomatice cu România sub pretextul unor manifestări iredentiste, comise de P. Grădişteanu şi C. A. Rosetti cu ocazia vernisării, la Iaşi, a statuii lui Ştefan cel Mare. Primul adresează suveranului urarea de a adăuga perlele lipsă din coroană (aluzie la provinciile încorporate de imperiile vecine); cel de al doilea i se adresează lui Carol I cu formula „Regele românilor", care da fiori austriecilor, dar mai ales ungurilor. În context, redactorul publicaţiei maghiare s-a lansat în comentarii extrem de critice la adresa României, sugerând ca, la nivel diplomatic, Viena să ceară satisfacţie Bucureştiului.

Eminescu intervine şi încearcă să pareze abil loviturile; combate proverbul *in vino veritas*, invocat tendenţios în articol, cu argumente filologice, istorice şi juridice, avertizând că

era transcris şi interpretat greşit. Încearcă astfel să-i disculpe pe cei doi politicieni, cu motivaţia că se aflau sub influenţa alcoolului, nespunând adevărul şi deci neputând fi făcuţi răspunzători. Atitudinea lui Eminescu reprezintă un model de analiză şi valorificare a proverbelor sub aspect socio-politic şi lingvistic, dar şi un izvor de drept.

Articolele semnate de jurnalist după revenirea în presă (cinci în anul 1888 şi unul în 1889) nu mai conţin nici un proverb sau construct echivalent. În ultimii ani, ziaristul de temut de la *Timpul* nu-şi mai găseşte puterea să glumească, să biciuie sau să fulgere. Priveşte de sus şi de departe lumea politică românească, reflexiv, neîncrezător şi rece. Transformă proverbul în maximă amară, reflectând asupra viitorului incert, ameninţat de mari conflagraţii în prag de secol XX: „Cu toate că învăţătura şi civilizaţiunea se răspândesc aproape în toate ţările europene şi transatlantice, că descoperiri nouă pe terenul industrial sporesc condiţiile bunului trai, omenirea e mai nemulţumită decât orişicând [...] toate ţările, puternice sau slabe, au câte o plagă nevindecată şi cred a afla, dacă nu scăparea, cel puţin uşurare, sacrificând miliarde în fiecare an militarismului, cu o spaimă ş-o anxietate care creşte din ce în ce" (4 dec. 1888) [24].

Riscul izbucnirii unui război mondial, asupra căruia avertizase încă de la semnarea Tratatului de pace de la Berlin (iulie 1878), era tot mai pronunţat.

Trăznit şi afundat în nemargini de gândire, precum călugărul Dan din *Sărmanul Dionis*, pentru că năzuise să se identifice cu esenţa divină, Eminescu dă ocol domei lui Dumnezeu, la intrarea căreia sta scris, străluminând *ca jeratecul noaptea*, un proverb – *enigmă chiar pentru îngeri.* Descumpănit, pare să-şi releve destinul prin cuvintele bătrânului Arbore, pârcălabul Sucevei:

*

[…] „pentru un suflet stricat şi pustiit
Ruina e proverbul unui om nebunit,
Sau o problemă tristă şi fără înţeles,
Un idol din vremi negre, păgâne – un eres!

**

Astfel stau **eu**# în lume ... ca litera cea moartă,
Ca o ruină tristă, fapt împietrit de soartă,
Dar voi nu înțelegeți, coprinsul meu adânc […]

***

Eu nu-s din lumea voastră, eu nu-s din timpul vost'" [25]

Semnificația finală a metaproverbului, aşa cum apare mai sus, este o provocare la valorizarea sa existențială. Indirect, Eminescu invită posteritatea la descifrarea sensurilor majore ale existenței şi creației sale de excepție (# sublinierea din strofa a doua aparține lui Eminescu – n.n).

Note bibliografice

1. *Biblia cu ilustrații*, versiune redactată şi adnotată de Bartolomeu Anania, IV, cap. 10, Editura Litera, Bucureşti 2011, p. 1111.
2. T. Maiorescu, *Direcția nouă în poezia şi proza română*, în *Corpusul receptării critice a operei lui Eminescu*, Editura Saeculum, I. O. Bucureşti, 2002, p. 18.
3. M. Eminescu, *Opere*, XVII, (partea I şi partea a II-a, A şi B), Editura Academiei Române, Bucureşti, 2008.
4. M. Eminescu, *Opere*, I-XVI, Ediția îngrijită/întemeiată de Perpessicius, Editura Fundația pentru Literatură şi artă, „Regele Carol II", Editura Academiei (R.P.R., R.S.R.) Române, Bucureşti, 1939-2008; M. Eminescu, *Dulcea mea doamnă / Eminul meu iubit*, corespondență inedită, Editura Polirom, Iaşi, 2000.
5. Gh. Vrabie, *Proverb – zicală. Sintaxă poetică în proverbe*, în *Folclorul. Obiect – principii – metodă - categorii*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1970, p. 276, 299; G. Dem. Teodorescu, *Cercetări asupra proverbelor române*, Bucureşti, 1877; G. Dem. Teodorescu, *Precuvântare la Proverbele românilor*, I, ediția Iuliu Zanne, Bucureşti, 1895; G. Muntean, *Apa trece pietrele rămîn. Proverbe româneşti*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 373-439; Iuliu Zanne, *Isvorul şi însemnătatea proverbelor*, în loc de prefață la vol. I, în ediția îngrijită de Mugur Vasiliu, Editura pentru Cultură şi Ortodoxie, Bucureşti, 2003, p. XVII-XLIX; M. Gaster, *Proverbe,* în *Literatura populară română*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983 (Cap. *Literatura etică, proverbe*, p. 134-150); M. Tomici, *Dicționar frazeologic al limbii române*, Editura Saeculum vizual, Bucureşti, 2009; Gabriel Gheorghe, *Proverbe româneşti şi proverbele lumii romanice*, Editura Albatros,

Bucureşti, 1986, p.10-43; P. Ruxăndoiu, *Studii de poetică şi stilistică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1996, p. 94-113.

6. I. C. Hinţescu, *Proverbele românilor*, ediţie îngrijită de C. Negreanu şi I. Bratu, Editura Facla, Timiţoara, 1985; Golescu, *Proverbe comentate*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976; A. Pann, *De la lume adunate şi iarăşi la lume date*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976; P. Ispirescu, *Snoave sau poveşti populare*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988; P. Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor, ghicitori şi proverburi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1988.
7. Cf. Iuliu Zanne, *Proverbele românilor din România, Basarabia, Bucovina, Ungaria, Istria şi Macedonia. Proverbe, Zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri*, I-X, ediţia anastatică, îngrijită de Mugur Vasiliu, Editura Scara, Bucureşti, 2003-2004; I. A. Candrea, *Dicţionar de proverbe şi zicători*, Editura Librăriei „Leon Alcalay”, Bucureşti, 1912; Mircea M. Deduleanu, ediţie îngrijită de ... *Proverbele lumii despre calităţi şi defecte,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978; Corneliu Bărbulescu şi Ghiţă Gheorghe, *Din înţelepciunea poporului. Proverbe, zicători şi ghicitori*, Bucureşti 1957.
8. Biblia, *op. cit*., p. 1092-1155.
9. D. Murăraşu, *Proverbe, asemănări şi cimilituri*, în: M. Eminescu, *Literatura populară*, ediţia a II-a, Scrisul românesc, Craiova (f.a.).
10. Perpessicius, *Proverbe – asemănări, cimilituri, Note şi variante*, în: M. Eminescu, *Opere*, IV, ediţia critică, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 363-381, 623-627.
11. M. Eminescu, *Opere*, X, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1989, p. 417.
12 M. Eminescu, *Opere*, XIII, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985, p. 120.
13. M. Eminescu, *Opere*, XV, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1993, p. 72.
14. M. Eminescu, *Opere*, XI, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980, p. 157.
15. M. Eminescu, *Opere*, XIII, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985, p. 156.
16. M. Eminescu, Opere, XIII, ediţia întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1985, p. 406-408.
17. I. Negruzzi, în I. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, III, Junimea, Editura Institutului de Arte Grafice „Bucovina”, Bucureşti, 1932, p. 202.
18. Ion Bulei, *Conservatori şi conservatorism în România*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2000, p. 35.
19. G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 558.
20. G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 563.
21. Perpessicius, Studiu introductiv *Eminescu şi folclorul*, în M. Eminescu, *Opere*, VI, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1963, p. 20.

22. N. Georgescu, *A doua viaţă a lui Eminescu*, Editura Nova, Bucureşti, 1994; T. Codreanu, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, Editura Serafimus, Braşov, 1999.
23. M. Eminescu, *Opere*, XIII, ediția întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., București, 1985, p. 323-325.
24. M. Eminescu, *Opere*, XIII, ediția întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., București, 1985, p. 329-330.
25. M. Eminescu, *Opere*, VIII, Drama *Ştefan cel tânăr*, ediția întemeiată de Perpessicius, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1988, p. 160, 161, 174.

Abstract

The research mainly aimed at highlighting and explaining an incisive and expressive strategy of enriched communication, adopted by M. Eminescu as journalist and poet in order to model and to make responsible the Romanian political class: massive resort to sayings and easily assimilated constructs. The examination of over 1500 paremiological units with respect to contextualization, modalities of insertion, the resulted senses and the reaction of those concerned revealed a series of conclusions meant to favour the correct reception of the political, social and moral status. The most part of sayings and affiliable constructs is used as political arm with preponderant role of warning and sanctioning incompetent, corrupted and demagogue politicians and administrative officers.

Un succint bilanț al „Studiilor eminescologice”

Diana POPA
(diana24popa@gmail.com)

La 19 decembrie 1997, Biblioteca Județeană din Botoşani inaugura Fondul documentar „Mihai Eminescu”, donația Ion C. Rogojanu, deținând cea mai amplă colecție de ediții Eminescu, volume de exegeză eminesciană, documente româneşti şi străine. Pentru a pune în valoare aceste achiziții şi a realiza un Laborator de Cercetare Eminescologică, biblioteca botoşăneană încheia un protocol de colaborare cu Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, Catedra de Literatură Comparată şi Estetică. Rodul acestei colaborări îl reprezintă revista de eminescologie „Studii eminescologice. Études sur Eminescu. Eminescu Studies. Eminescu Studien”, distinsă de către Asociația Academică „Titu Maiorescu” şi a cărei prezentare a fost solicitată la Centrul Cultural Român de la Berlin, Universitatea din Augsburg (Germania) şi Universitatea din Tel-Aviv (Israel). Fondată de regretatul profesor universitar Ioan Constantinescu şi cuprinzând lucrările susținute în cadrul Simpozionului Național „Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație” sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” din Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica Constantinescu, publicația bibliotecii botoşănene apare de treisprezece ani la editura Clusium din Cluj-Napoca în condiții grafice excelente şi este actualmente coordonată de Cornelia Viziteu, alături de prof. univ. dr. Viorica Constantinescu şi prof. univ. dr. Lucia Cifor, de la Catedra de Literatură Comparată şi Estetică a Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi.

Poetică şi stilistică, Hermeneutică, teoriile (re)lecturii, Studii literare (şi culturale) comparate, Istorie literară, Eminescologia recentă în dezbatere. Recenzii, comentarii, note. Acestea sunt titlurile secţiunilor numărului al 13-lea al „Studiilor eminescologice”, ce grupează texte scrise cu rigoare şi minuţiozitate ştiinţifică, dar şi cu sensibilitatea şi dedicarea unor pasionaţi cercetători ai textelor lui Eminescu.

Studiul lui Chris Tănăsescu, poet, eseist şi traducător ieşean, doctor în filologie, profesor de poezie americană contemporană, de *creative writing*, de prozodie românească şi de arta compoziţiei poetice, deschide seria lucrărilor reunite în secţiunea *Poetică şi stilistică.* Continuare a unui eseu cuprins în numărul al 12-lea al revistei, *Note despre vizionarismul prozodic al lui Eminescu* urmăreşte câteva formule prozodice „proaspete” într-o seamă de poeme de tinereţe ale lui Eminescu. De pildă, autorul remarcă admirativ utilizarea amfibrahului, precum şi „relaţia specială cu iambul” care fie înlocuieşte picioare mai lungi, fie apare, în manieră inedită, în versiunile în metru antic. În plus, acolo unde reputatul eminescolog Perpessicius ar fi socotit o „necongruenţă între accentul metric şi cel tonal”, „stângăcie de tinereţe a poetului”, autorul studiului vede „pur şi simplu accent metric diferit de cel din limba vorbită”. Jocul inovator al silabelor, al versurilor şi al strofelor, „arhitectura rimelor”, eufoniile, toate vădesc un neostenit „lucru asupra limbii” şi dezvăluie un „inovator virtuoz”, un poet de talie universală.

Două dintre studiile cuprinse în acest număr, cel al eminescologului Traian Diaconescu, care întreprinde o analiză asupra unei creaţii de tinereţe eminesciene, mai rar investigate, *Antropomorfism*, şi studiul comparatistului Puiu Ioniţă, cunoscut în lumea universitară ieşeană, stau sub semnul ludicului.

Studiul lui Traian Diaconescu, *„Antropomorfism”. Discurs parodic şi funcţii ludice*, din secţiunea *Poetică şi stilistică*, se vrea redactat în limba sprinţară a poemului eminescian. Socotit de eminescologii G. Călinescu şi D. Murăraşu o alegorie, poemul este, în opinia autorului, o parodie, înscriindu-se, alături de *Mitologicale* şi *Prescurtare din Odiseea*, în linia poemelor ludice ale lui Eminescu. O lume contemporană lui

Eminescu îmbracă straiele celor ce populează universul galinaceelor. Joc, travesti, ironie, zarvă, demascare, elemente de parodie „purtând în ele o plămadă de carnaval" (M. Bahtin, *Poetica lui Dostoievski*), trimiteri la solida cultură a anticilor, la înălțătoarea cultură medievală şi, deopotrivă, la cea modernă, dar şi referiri la cultura creştină, islamică şi păgână. Studiul lui Traian Diaconescu, structurat pe şase nivele, descoperă un Eminescu versatil, pe alocuri cinic şi „crunt misogin", care urmăreşte „deconstrucția iubirii convenționale, epidermice, romantice" şi „demitizarea iluziei literare". Poetul propune schimbarea: „o lume nouă, imaginară", făurită deasupra celei obişnuite, devenind astfel un „demiurg contemporan cu noi".

Studiul lui Puiu Ioniță, cuprins în secțiunea *Hermeneutică, teoriile (re)lecturii,* explorează „elementul carnavalesc al râsului" care, în secolul lui Eminescu, îmbracă forma umorului fin, a ironiei, a „râsului redus" ca să-l cităm din nou pe Bahtin. *Su(Râsul) lui Eminescu* reprezintă o relectură, în cheie ludică, a vieții şi operei lui Eminescu. Analiza biografică descoperă un Eminescu care râdea adesea în tinerețe, „râs al bucuriei şi al plenitudinii", dar, mai cu seamă, un om „melancolic şi prăpăstios", întors către sine, „fire introvertită şi spirit contemplativ, care prefera tovărăşiei stânjenitoare a junimiştilor solitudinea odăii sale", un spirit care prefera „a râde de sine, cu sine şi pentru sine", anulând râsul persiflator, dar făcând din râs obiectul meditațiilor sale. Revelatoare în întocmirea studiului este corespondența poetului, care, dincolo de latura documentară, aducând la lumină trăirile, poate cele mai intime ale sale, vădeşte şi o autentică latură estetică. Dimensiunea umoristică a operei eminesciene, învederându-se în poeziile ludice, comediile, corespondența şi reflecțiile asupra categoriei estetice a comicului din manuscrise, „îmbracă forme diverse", după cum remarcă autorul, „de la zâmbetul inocent la surâsul trist, melancolic, de la ilaritatea dezinvoltă la deriziunea sarcastică, de la umorul fin, binevoitor la satira necruțătoare, de la autoironia amară la râsul batjocoritor şi resentimentar".

„Ca să înțelegi poezia, trebuie să te înveşmânți în sufletul copilului, ca într-o cămaşă fermecată, şi să admiți că înțelep-

ciunea copilului este mai presus decât aceea a bărbatului." În spiritul cuvintelor lui Johan Huizinga (*Homo ludens*) îşi dezvoltă studiul Loredana Opăriuc, *Copilărie şi copilărire în opera eminesciană*, un studiu limpede, senin precum subiectul de care se apropie: copilăria ca spaţiu idilic, îndepărtat, spaţiu al basmelor, utopie, lumi paralele plămădite din inocenţă şi întru inocenţă. Limbajul cristalin al copilăriei, înrudit cu cel al naturii, bucuria ei pură, neatinsă, dar şi râsul neaoş, sănătos şi curat învăţat de la Creangă – sunt toate surprinse într-o seamă de poeme eminesciene cărora autoarea le acordă spaţiu larg în analiza sa.

Despre (in)oportunitatea unor lecturi al lui Ovidiu Ioan Sârghie este o demonstraţie riguroasă a „inoportunităţii" citirii în cheie „metafizico-teologică" a poemului *Luceafărul*. Demersul lui Cristian Bădiliţă, realizat fără doar şi poate în căutarea unui sens spre „înţelegerea sensurilor", este găsit total inadecvat de autorul studiului de faţă, ba chiar păgubitor, căci „a analiza din perspectiva teologiei ortodoxe acest poem înseamnă a face din autor un condamnat al credinţei creştine". Iar argumentaţia este cu atât mai convingătoare cu cât ea aparţine unui licenţiat în teologie. Morala autorului: „Mult mai mare este câştigul dacă se analizează bogăţia şi profunzimea ideilor filozofice sau dacă este privit *Luceafărul* ca un tratat de metafizică, iar nu de teologie".

Relectura, cuvânt-cheie al numărului al 13-lea şi al studiului lui George Popa, *Homo poëticus eminescianus*, este de astă dată socotită ca întregitoare, ca descoperitoare a armoniei interne a poemelor eminesciene, a muzicalităţii lor.

Secţiunea a III-a, dedicată *Studiilor literare (şi culturale) comparate* se deschide cu un amplu comentariu, din perspectiva surselor folclorice şi de sorginte greco-latină „de inspiraţie catalitică", asupra poemului eminescian *Fata-n grădina de aur*, socotit precursor al *Luceafărului.* Intenţia autorului, eminescologul Traian Diaconescu, este de a arunca lumină asupra versurilor finale ale acestei creaţii eminesciene, versuri care, deşi îndelung discutate, încă stârnesc controverse.

Analiza simbolurilor magice întreprinsă de Florin Dorcu în studiul *Varga magică eminesciană*, abordarea Elenei Isai

(*Neamul lui Cain în opera eminesciană*) din perspectivă jungiană a binelui şi răului în opera lui Eminescu, ecourile mitului biblic al lui Cain şi Abel, povestea invidiei între gemeni dezvoltată sub forma temei dublului în opera eminesciană, toate întregesc portretul poetului român, căci, nu-i aşa, citindu-i opera din diferite unghiuri, îi intuim mai bine chipul lăuntric.

Un studiu inedit şi temerar, *Monologul dramatic la Eminescu şi Swinburne*, întreprins de Roxana Patraş, alătură doi poeţi aparent de nealăturat. Ceea ce-i uneşte pe Eminescu şi pe Swinburne este neîndoios secolul pe care-l împart, romanticul veac al XIX-lea. Un studiu atent, migălos dezvăluie însă apropieri suficient de elocvente pentru a face obiectul unei investigaţii cel puţin interesante.

Secţiunea dedicată *Istoriei literare* debutează cu studiul lui Antonio Patraş, *Un lector infidel al lui Eminescu: Eugen Lovinescu*, care, în termeni destul de usturători, demontează argumentaţia critică a lui Lovinescu, interesat îndeobşte de personalitatea lui Eminescu, „pe care era încredinţat a o fi pătruns ca nimeni altul”, şi care cuteza a pune la zid proza eminesciană, „prea puţin valoroasă” în opinia sa, „prea lirică, supusă tuturor influenţelor romantismului german al epocii … care nu are ce căuta în proză”.

Leonida Maniu supune atenţiei în *Eminescu văzut de Mihail Dragomir* un cercetător mai puţin cunoscut al lui Eminescu, o personalitate marcantă a vieţii literare şi culturale după Primul război mondial. Demersul lui Mihail Dragomirescu, discipol al lui Maiorescu, a constat în „a dezlega esenţa eminescianismului”, opunându-se explicării operei poetului român „prin biografie, [precum şi] nediferenţierii stărilor sufleteşti încercate de artist de stările sufleteşti trăite de om”.

Pentru a promova dragostea faţă de valorile spirituale, culturale şi literare, începând din 2007, în luna august a fiecărui an, Fundaţia „Credinţă şi creaţie” a Mănăstirii Putna, înfiinţată de un număr de discipoli ai academicianului Zoe Dumitrescu-Buşulenga, organizează Colocviul *in memoriam* Zoe Dumitrescu-Buşulenga – Maica Benedicta. Materialele colocviului sunt cuprinse în *Caietele de la Putna,* publicate cu

binecuvântarea Înalt Prea Sfinţitului Pimen, Arhiepiscop al Sucevei şi Rădăuţilor.

Lucrările celor două zile de colocviu din 2009 bunăoară, reunite sub genericul *În căutarea absolutului: Eminescu,* au fost precedate de lansarea cărţii *Eminescu şi romantismul german*, a regretatului critic Zoe Dumitrescu-Buşulenga – rod al unei munci de mai bine de două decenii, interpretare a operei eminesciene raportată la spaţiul romantic german –, şi a celui de-al doilea număr al revistei *Caietele de la Putna*, „Epoca noastră. Tensiunea etic-estetic". Evenimentul din 2009 a adus la Putna profesori universitari, cercetători, doctoranzi şi artişti plastici, comunicările fiind moderate de acad. Dan Hăulică, acad. Eugen Simion, acad. Al. Zub şi de profesorii universitari Ion Pop, Liviu Leonte ş.a. O dare de seamă consistentă asupra acestei ediţii a *Caietelor de la Putna* o găsim în secţiunea *Eminescologia recentă în dezbatere. Recenzii, comentarii, note.*

În încheierea revistei *Studii eminescologice* este publicată o *Bibliografie selectivă*, întocmită de doi bibliotecari ieşeni, Camelia Stumbea şi Irina Porumbaru, de la Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu". Organizată în două secţiuni, respectiv „Opera" poetului român şi „Referinţe critice", acest material, pe care nu greşim dacă îl denumim studiu, pune laolaltă lucrările discutate ori amintite în acest număr al revistei. Odată finalizată lectura acestei reviste, este cu neputinţă să nu concluzionăm că ea ar fi stăvilit până şi nemulţumirea lui Noica potrivit căreia specialiştii nu izbutesc a-l face pe Eminescu „cunoscut altora în întregime, aşa cum a fost".

Mihai Eminescu: bibliografie selectivă
– 2011 –

Camelia STUMBEA şi *Irina PORUMBARU-MELINTE*,
Biblioteca Centrală Universitară „Mihai Eminescu”, Iaşi

A. OPERA

EMINESCU, Mihai. **Mihai Eminescu - 161 de ani de la naştere: 1850-2011**. Ilustraţii la poemul „Luceafărul” semnate de D. Bordenache şi M. Teişanu. Iaşi, TipoMoldova, 2011, [56] p.: il. color.
Ediţie bibliofilă la 161 de ani de la naşterea poetului. Textele sunt reproduse după ediţiile: A. Bordenache, „Poezii”, Bucureşti, Cartea Românească, 1944 şi Mişu Teişanu, „Luceafărul”, Bucureşti, Luceafărul, 1921-1923. Ilustraţiile fac parte din colecţia Dumitru Grumăzescu. Tiraj de 50 de exemplare.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Prefaţă de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Ediţie alcătuită de Nicolae Panaite. Iaşi, Alfa, 2011, 517 p. (Sublimia carmina; 1)

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (I)**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (II)**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 248-250.

EMINESCU, Mihai. **Muşatin (III)**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 248-250.

EMINESCU, Mihai. **Unde-n sălcii argintoase**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 primăvară, nr. 1 (55), p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Down the Same Old Winding Lane**. English version: Gabriela Pachia. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 70-71.

EMINESCU, Mihai. **From Waves of Time**... English version: Gabriela Pachia. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 71.

EMINESCU, Mihai. **Când amintirile... (1883) / Quand les souvenirs...** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 75.

EMINESCU, Mihai. **„Le conte du tilleul”**. Traducere de Dolphi Trost. În: *Observator cultural*, An. 12, 2011 mai 26-iun 1, nr. 318 (576), p. 15.

EMINESCU, Mihai. **Criticilor mei (1883) / À mes critiques**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 91-92.

EMINESCU, Mihai. **Dintre sute de catarge (1880) / Parmi les mats qui par milliers**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 92-93.

EMINESCU, Mihai. **Dorința (1876) / Le désir.** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 74-75.

EMINESCU, Mihai. **Fiind băiet, păduri cutreieram (1878) / Quand j'étais gosse, je me perdais souvent…** Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 89-90.

EMINESCU, Mihai. **Glossă (1883) / Glose.** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 66-68.

EMINESCU, Mihai. **La steaua (1886) / Jusqu'à l'étoile**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 90-91.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul (1883) / Hyperion. Prima parte «A fost odată ca-n poveşti...» (strofele 1-24). Première partie «Jadis, il y avait une fois…»**. Traduceri în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 primăvară, nr. 1 (55), p. 88-90.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul (1883) / Hyperion. Partea a doua «Cobori în jos, Luceafăr blând...» (strofele 25-43). Deuxième**

partie «Descends, doux astre qui luis…». Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 87-89.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul (1883) / Hyperion. Partea a III-a (strofele 44-64)**. Version française par Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 62-65.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul (1883) / Hyperion. Partea a IV-a (strofele 65-98)**. **«Porni Luceafărul ... / Hyperion partit ...»**. Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 70-74.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic) - (1883) / Ode (dans le mètre antique)**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 92.

EMINESCU, Mihai. **Peste vârfuri (1883) / Au-dessus des cimes.** Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 90.

EMINESCU, Mihai. **Revedere (1879) / Revoir**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 93-94.

EMINESCU, Mihai. **Rime alegorice / Rimes allégoriques (1875-1876). Fragmente / fragments (strofele / strophes 1-5)**. Version française par Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 65-66.

EMINESCU, Mihai. **Somnoroase păsărele (1883) / Petits oiseaux ensommeillés**. Traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 vară, nr. 2 (56), p. 94.

EMINESCU, Mihai. **Şi dacă... (1883) / Si...** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 76-77.

EMINESCU, Mihai. **Trecut-au anii... (1883) / Les ans passerent...** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 75-76.

EMINESCU, Mihai. **Veneția (1883) / Venise.** Prezentare şi traducere în limba franceză de Constanța Niță. În: *Poezia*, An. 16, 2011 iarnă, nr. 4 (58), p. 76.

EMINESCU, Mihai. **Tan Yildizi (Luceafărul).** Versiunea în limba tătară: Ghüner Akmolla. În: *Poezia*, An. 16, 2011 primăvară, nr. 1 (55), p. 91-102.

B. REFERINȚE CRITICE

ABABII, Petru. **Fenomenul transcendenței în poezia lui Mihai Eminescu**. **„Unda spumă”: unitatea de transcendență ca element de structură a cunoaşterii de sine în poezie (I)**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 ian., nr. 109, p. 6505.

ABABII, Petru. **Fenomenul transcendenței în poezia lui Mihai Eminescu**. **„Unda spumă”: unitatea de transcendență ca element de structură a cunoaşterii de sine în poezie (II)**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 febr., nr. 110, p. 6605.

ABABII, Petru. **Fenomenul transcendenței în poezia lui Mihai Eminescu**. **„Unda spumă”: unitatea de transcendență ca element de structură a cunoaşterii de sine în poezie (III)**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 mart., nr. 111, p. 6707.

AGACHE, Catinca. **De la Eminescu la Grigore Vieru (I).** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 sept., nr. 117, p. 7177.

AGACHE, Catinca. **De la Eminescu la Grigore Vieru (II).** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 oct., nr. 118, p. 7277.

AGACHE, Catinca. **De la Eminescu la Grigore Vieru (III).** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 nov., nr. 119, p. 7376-7377.

BACINSCHI, Vadim. **Cocostârc străin... (poetul Mihai Eminescu la Odessa)**. Odessa, [s.n.], 2011, 35 p.

BLĂNARU, Constantin. **George Popa - o nouă treaptă a eminescologiei**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 iun., nr. 6 (244), p. 22-23.
George Popa, „Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic”, Sibiu, Editura Arhip Art, 2010.

BLĂNARU, Constantin. **Previziunile ştiințifice eminesciene, într-o pertinentă confirmare**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 ian.-febr., nr. 1-2 (239-240), p. 62-63.
Virgil Ene, „Previziuni ştiințifice în opera lui Mihai Eminescu”, Timişoara, Editura Brumar, 2010.

BOGDĂNESCU, Simion. **Partea nevăzută a „lunii" eminesciene**. În: *Cronica*, An. 44, 2011 ian., nr. 1, p. 20.

BOLDUR, Dimitrie-Ovidiu. **Lirica eminesciană în arta medaliei**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 2.

BREBENEL, Stan. **Cartea trecerii – boala şi moartea lui Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 ian., nr. 109, p. 6458.

BUZAŞI, Ion. **Eminescu şi catolicismul**. În: *Tribuna*, An. 10, 2011 mai 1-15, nr. 208, p. 28.

CARAGIU, Florin. **La steaua lui Eminescu...** În: *Ramuri*, 2011 ian., nr. 1 (1135), p. 14.

CĂLIN, Constantin. **Eminescu, publicist**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 ian., nr. 1 (497), p. 3.

CĂRTĂRESCU, Mircea. **Eminescu: visul chimeric**. Bucureşti, Humanitas, 2011, 186 p.

CIFOR, Lucia. **Eminescu în „Caietele de la Putna"**. În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 199-204.

CISTELECAN, Al. **Doi critici de ultimă generaţie**. În: *Cultura*, An. 5, 2011 iun. 2, nr. 21 (326), p. 8.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini", Bucureşti, Cartea Românească, 2008; Dragoş Varga-Santai, „Radu Stanca. Sentimentul estetic al fiinţei", Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005.

COBZARU, Mihaela. **Analiza semiotică a limbajului politic eminescian** / Mihaela Cobzaru (căs. Mocanu). Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", 2011, 324 p.
Teză de doctorat. Conducători ştiinţifici: prof. univ. dr. Laurenţiu Şoitu şi prof. univ. dr. Dan Cristea.

COBZARU, Mihaela. **Analiza semiotică a limbajului politic eminescian** / Mihaela Cobzaru (căs. Mocanu). Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza", 2011, 34 p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducători ştiinţifici: prof. univ. dr. Laurenţiu Şoitu şi prof. univ. dr. Dan Cristea.

CODREANU, Theodor. **A.C. Cuza: revelația unei exegeze eminesciene inedite**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 oct.-nov., nr. 10-11 (248-249), p. 60-62.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu“. Vol. 23-24. Ediție critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O, 2010.

CODREANU, Theodor. **„Materialismul” eminescian**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 ian.-febr., nr. 1-2 (239-240), p. 58-61.
Aurelia Rusu, „Eminescu, orizonturi succesive”, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2006 şi „Eminescu – ipoteza atomilor”, Piteşti, Editura Libertas, 2010.

CODREANU, Theodor. **Peste mode şi timp**. În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 4.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

CORNEANU, Luminița. **Trei eseuri**. În: *România literară*, An. 43, 2011 sept. 23, nr. 38, p. 6.
Radu Vancu, „Eminescu. Trei eseuri”, Sibiu, InfoArt Media; Cluj-Napoca, Argonut, 2011.

COROIU, Constantin. **Eminescu, exemplul gazetarului**. În: *Cultura*, An. 5, 2011 iun. 16, nr. 23 (328), p. 10.

COŞEREANU, Valentin. **Eminescu – scrisoare din Odesa**. În: *Caiete critice*, 2011, nr. 1 (279), p. 26-32.

CREȚU, Nicolae. **Mai „E împărțită omenirea”?** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 98-100.

CRISTEA, Ştefan. **Mihai Eminescu: „Sărmanul Dionis”.** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 mart., nr. 111, p. 6677.

CUBLEŞAN, Constantin. **Aritmetica prozodică (Adrian Voica).** În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2011 nov., nr. 11 (191), p. 93-94.
Adrian Voica, „Reverii sub tei”, Bucureşti, Editura Floare albastră, 2006.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescologi clujeni**. Cluj-Napoca, Limes, 2011, 240 p. (Paradigme)

CUBLEŞAN, Constantin. **Treptele spiritului hyperionic**. În: *Dacia literară*, An. 22, 2011 mart., nr. 2 (95), p. 49-51.
George Popa, „Luceafărul. Treptele spiritului hyperionic”, Sibiu, Arhip Art, 2010.

DARABANĂ, Diana. **Stilistica argumentării în publicistica eminesciană**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 236 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Luminiţa Cărăuşu.

DARABANĂ, Diana. **Stilistica argumentării în publicistica eminesciană**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 29 p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Luminiţa Cărăuşu.

DIACONESCU, Traian. ***Antropomorfism*. Discurs parodic şi funcţii ludice.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 28-40.

DIACONESCU, Traian. ***Fata-n grădina de aur.* De la daimonul malefic la daimonul ambivalent.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 123-129.

DORCU, Florin. **Varga magică eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 130-141.

DRAGOMIR, Caius T. **Lirica fiinţei, lirica fiinţei umane şi lirica egoului. Orfismul, Shakespeare, Eminescu**. În: *Caiete critice*, 2011, nr. 1 (279), p. 38-41.

DUGAN, Oana. ***Luceafărul* – de la poezie metafizică la „cel mai lung poem de dragoste”… „Note asupra versurilor”**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 ian., nr. 109, p. 6480-6482.
Premiul pentru interpretare critică a operei eminesciene, la concursul Naţional „Porni Luceafărul…”, Botoşani, 2010.

DUMISTRĂCEL, Stelian. **Paremiologia în publicistica eminesciană**. În: *Dacia literară*, An. 22, 2011 ian., nr. 1 (94), p. 29-34.

FILIP, Terezia. **Seducţia absolutului în coduri poetice distincte de la Eminescu la Nichita Stănescu.** În: *Nord literar*, An. 9, 2011 iun., nr. 6 (97), p. 13.

FILIP, Terezia. **Seducţia şi riscurile absolutului în neomodernitate. De la Nichita Stănescu înapoi la Eminescu.** În: *Nord literar*, An. 9, 2011 iul. – aug., nr. 7-8 (98-99), p. 14.

FÎNARU, Sabina. **Despre Eminescu, antichitate şi europenism**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 iun., nr. 6 (244), p. 20-21.
„Mihai Eminescu şi antichitatea greco-latină”. Antologie de Traian Diaconescu. Iaşi, Editura Feed-Back, 2009.

FLOREA, Pavel. **„Dicționar de cultură poetică. Eminescu”: [de] Viorica S. Constantinescu.** În: *Ateneu*, An. 48, 2011 mart., nr. 3 (499), p. 5.
Viorica S. Constantinescu, „Dicționar de cultură poetică. Eminescu”**,** Iaşi, Universitas XXI, 2010.

FLOREA, Pavel. **Un dicționar despre cultura lui Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 229-232.
Viorica S. Constantinescu, „Dicționarul de cultură poetică. Eminescu”, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2010.

GEORGESCU, Nicolae. **Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883. Sinteze parțiale (1) /** N. Georgescu. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, 2011 mai, nr. 5, p. 54-59.

GEORGESCU, Nicolae. **Cum a fost arestat Eminescu la 28 iunie 1883. Sinteze parțiale (2) /** N. Georgescu. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, 2011 iun., nr. 6, p. 58-61.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu: ultima zi la „Timpul” (1)** / N. Georgescu. În: *Cultura*, An. 5, 2011 sept. 15, nr. 36 (341), p. 16-18.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu: ultima zi la „Timpul” (2)** / N. Georgescu. În: *Cultura*, An. 5, 2011 sept. 22, nr. 37 (342), p. 19-20.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu: ultima zi la „Timpul” (3)** / N. Georgescu. În: *Cultura*, An. 5, 2011 sept. 29, nr. 38 (343), p. 12-13.

GEORGESCU, Nicolae. **Eminescu şi cultura națională**. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, 2011 ian., nr. 1, p. 80-81.

GEORGESCU, Nicolae. **„Românul” contra „Timpul”. Polemicile eminesciene privite dinspre „celalalt”. Rezumat bibliografic (VII)** / N.G. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, nr. 1, 2011 ian., p. 82-88.

GEORGESCU, Nicolae. **„Românul“ contra „Timpul”. Polemicile eminesciene privite dinspre „celalalt”. Rezumat bibliografic (VIII)**. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, nr. 3, 2011 mart., p. 68-72.

GEORGESCU, Nicolae. **„Românul” contra „Timpul”. Polemicile eminesciene privite dinspre „celalalt”. Rezumat bibliografic (IX)**. În: *Însemnări ieşene*, An. 3, nr. 4, 2011 apr., p. 50-55.

GHEORGHE, Mihai-Daniel. **Măştile lui Mihai Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 101-102.

GRIGURCU, Gheorghe. **Eminescu ieri şi azi**. În: *Jurnalul literar*, An. 22, 2011 ian.-mart., nr. 1-6, p. 1, 16.

HANGANU-BUMBĂCESCU, Doina. **Aspecte privind lexicul poetic eminescian**. În: *Familia*, An. 47 (147), 2011 sept., nr. 9 (550), p. 49-52.

HĂILĂ, Irina. **George Popa – *Eminescu sau dincolo de absolut***. În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 205-207.
George Popa, „Eminescu sau dincolo de absolut”, Iaşi, Editura Princeps Edit, 2010.

HORODNIC, Ramona-Maria. **Poetica prozei eminesciene**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 439 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Livia Cotorcea.

HORODNIC, Ramona-Maria. **Poetica prozei eminesciene**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 26 p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Livia Cotorcea.

HORVAT, Săluc. **Eminescu în viziunea criticilor clujeni**. În : *Nord literar*, An. 9, 2011 iun., nr. 6 (97), p. 5.
Constantin Cubleşan, „Eminescologi clujeni”, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2011.

HORVAT, Săluc. **Mai este Eminescu actual?** În: *Nord literar*, An. 9, 2011 ian., nr. 1 (92), p. 4.
Alexandru Ruja, „Interviuri eminesciene. Actualitatea lui Eminescu”, Timişoara, Editura Universităţii de Vest, 2008.

IACOB, Livia. **Despre cultura eminesciană astăzi.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 208-228.

IACOBAN, Mircea Radu. **Tradiții contestatare**. În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 5.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

IGNAT, Dumitru. **Constantin Noica despre manuscrisele eminesciene**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 10.
Sunt reproduse două dintre scrisorile lui Noica în legătură cu manuscrisele eminesciene (din 7 iunie 1979, respectiv din martie 1987).

ILIESCU MICU, Florin. **Eminescu de dincolo de Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 iul., nr. 115, p. 7005-7006.
Aurelia Rusu, „Eminescu – ipoteza atomilor", Piteşti, Editura Libertas, 2010.

ILIEŞ, Ion. **Eminescu în viziunea lui Nicolae Iorga**. În: *Plumb*, An. 6, 2011 ian., nr. 46, p. 14.

IONIȚĂ, Puiu. **(Su)Râsul lui Eminescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 57-76.

ISAI, Elena. **Neamul lui Cain în opera eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p.142-154.

IVĂNESCU, Cezar. **Imitarea mirumului**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 iun., nr. 114, p. 6960.

JUCAN, Grațian. **M. Eminescu. Eseuri şi articole literare**. Satu Mare, Eco Print, 2011, 126 p.

LAZĂR, Traian D. **Naționalismul lui Eminescu – o problemă spinoasă?** În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 6.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

LEONTE, Carmelia. **Actualitate în virtualitate**. În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 6.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

LESCHIAN, Vasile. **„De la Titu Maiorescu la Petru Creția. Contribuții la un dicționar al eminescologilor"**. În: *Familia*, An. 47 (147), 2011 apr., nr. 4, p. 126-128.
Săluc Horvat, „De la Titu Maiorescu la Petru Creția. Contribuții la un dicționar al eminescologilor", Bucureşti, Fundația Culturală Libra, 2010.

LIVESCU, Cristian. **Eminescu şi enigmele Caietului vienez : strategiile textuale ale debutului literar** / cuvânt înainte de Mihai Cimpoi; postf. de Dan Mănucă, Vasile Spiridon. Piatra-Neamţ, Crigarux, 2011, 426 p. : sch.

MANIU, Leonida. **Eminescu şi Novalis. Idealismul magic**. În: *Cronica*, An. 44, 2011 ian., nr. 1, p. 3, 20.

MANIU, Leonida**. Eminescu văzut de Mihail Dragomirescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 177-196.

MANIU, Leonida. **„Scrisoarea III" de Mihai Eminescu. Apoteoza biruinţei**. În: *Convorbiri literare*, An. 145, 2011 iun., nr. 6 (186), p. 116-120.

MARIAN, Rodica. **Alegorie şi sens global în „Luceafărul".** În: *Dacia literară*, An. 22, 2011 mai, nr. 3 (96), p. 24-31.

MARIAN, Rodica**. Alegorie şi sens global în *Luceafărul*. Specificul alegoriei în construcţia sensului din „Luceafărul" eminescian.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 41-54.

MAXIM, Nataşa. **Între moştenire şi furt ideologic: publicistica lui Mihai Eminescu şi Mişcarea Legionară**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (520), p. 12-13.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu, zvastica, secera şi ciocanul (I).** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 69-71.
Grigore Crigan, „Cea mai curată lacrimă a noastră". Cernăuţi, Editura Misto, 2009; Ioan Derşidan, „Catilinari şi temperatori. Eminescu şi Caragiale". Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2010.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu, zvastica, secera şi ciocanul (II).** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 febr., nr. 2 (182), p. 80-81.
Tudor Nedelcea, „Eminescu şi realsemitismul". Craiova, Editura Sitech, 2010; Ioana Em. Petrescu, „Eminescu şi mutaţiile poeziei româneşti". În: „Studii eminesciene". Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2009.

MICU, Dumitru. **Un vechi studiu necunoscut despre Eminescu: A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”.** În: *Cultura*, An. 5, 2011 mart. 3, nr. 8 (312), p. 16-17.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”. Vol. 23-24. Ediție critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O, 2010.

MICU-ILIESCU, Florin. **Eminescu de dincolo de Eminescu**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 iul., nr. 115, p. 7005-7006.
Aurelia Rusu, „Eminescu – Ipoteza atomilor”, Ploieşti, Editura Libertas, 2010.

MIHĂILĂ, Silviu. **Dublu eminescian: figural şi indecidabil în „replici”**. În: *Dacia literară*, An. 22, 2011 mai, nr. 3 (96), p. 42-46.

MIU, Constantin. **Ipostaze ale erosului la Eminescu şi Nichita Stănescu**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 ian., nr. 109, p. 6452.

MUNTEANU, Ştefan. **Elvira Sorohan despre kantianismul lui Eminescu (I).** În: *Ateneu*, An. 48, 2011 nov.-dec., nr. 11-12 (507-508), p. 4.
Elvira Sorohan, „Eminescu şi Kant sau marea revelație”. În: „Caietele de la Putna”, 3, III, 2010.

MUNTEANU, Ştefan. **Raza gândului etern eminescian**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 ian., nr. 1 (497), p. 12-13.

MUNTEANU, Ştefan. **Rosa Del Conte despre Absolutul eminescian (I)**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 mai, nr. 5 (501), p. 19.
Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut”, traducere de Marian Paphagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

MUNTEANU, Ştefan. **Rosa Del Conte despre Absolutul eminescian (II)**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 14.
Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut”, traducere de Marian Paphagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

MUNTEANU, Ştefan. **Rosa Del Conte despre Absolutul eminescian (III)**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iul., nr. 7 (503), p. 19.
Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut”, traducere de Marian Paphagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

MUNTEANU, Ştefan. **Rosa Del Conte despre Absolutul eminescian (IV)**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 aug.-sept., nr. 8-9 (504-505), p. 26.
Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut“, traducere de Marian Paphagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

MUNTEANU, Ştefan. **Rosa Del Conte despre Absolutul eminescian (V)**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 oct., nr. 10 (506), p. 17.
Rosa Del Conte, „Eminescu sau despre Absolut”, traducere de Marian Paphagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

NOICA, Constantin. **[Stimate tov. Vice Preşedinte]; [Domnule Dumitru Ignat]**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 10-11.
Două dintre scrisorile lui Noica în legătură cu manuscrisele eminesciene (din 7 iunie 1979, respectiv din martie 1987).

OLARU-NENATI, Lucia. **Eminescu sau pedeapsa perfecțiunii**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 ian., nr. 1 (497), p. 3.

OPĂRIUC, Loredana**. Copilărie şi copilărire în opera eminesciană.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 77-94.

OPRIŞAN, I. **Eveniment editorial: A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”**. În: *Cultura*, An. 6, 2011 ian. 20, nr. 2 (307), p. 18-20.
A.C. Cuza, „Mihail Eminescu ca reprezentant al romantismului”. În: „Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu”. Vol. 23-24. Ediție critică de I. Oprişan. Bucureşti, Saeculum I.O, 2010.
Reproduce un fragment din nota editorului, publicată în vol. 24.

PANTEA, Aurel. **Mihai Eminescu - visul, reveria şi umorul subiectiv (I).** În: *Astra blăjeană*, An. 15, 2011 mart., nr. 1 (58), p. 30-35.

PANTEA, Aurel. **Mihai Eminescu - visul, reveria şi umorul subiectiv (II).** În: *Astra blăjeană*, An. 15, 2011 iun., nr. 2 (59), p. 5-8.

PAPUC, Liviu. **Pe lîngă Eminescu, mîncăm şi noi o pîine...** În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 111.
Săluc Horvat, „De la Titu Maiorescu la Petru Creția: contribuții la un dicționar al eminescologilor”, Bucureşti, Fundația Culturală Libra, 2010.

PATRAŞ, Antonio. **Codul lui Eminescu**. În: *România literară*, An. 43, 2011 febr. 11, nr. 6, p. 6.
Felix Nicolau, „Codul lui Eminescu”, Bucureşti, Editura Victor, 2010.

PATRAŞ, Antonio. **Un lector infidel al lui Eminescu: E. Lovinescu.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 169-176.

PATRAŞ, Roxana. **Monologul dramatic la Eminescu şi Swinburne.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 155-66.

PETRUŞCĂ, Dan. **Dicționar de cultură poetică. Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iul., nr. 7 (503), p. 4.
Viorica S. Constantinescu, „Dicționar de cultură poetică. Eminescu", Iaşi, Universitas XXI, 2010.

PETRUŞCĂ, Dan. **Dilema Eminescu**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 15.
Numărul 265 al revistei „Dilema" (27 febr.-5 mart. 1998), dedicat lui Eminescu.

PÎNTEA, Vasilica. **Personajul în proza eminesciană**. În : *Oglinda literară*, An. 10 , 2011 ian., nr. 109, p. 6484.

POP, Mioara. **Nici un rând din Eminescu nu trebuie să se piardă**. În: *Astra blăjeană*, An. 15, 2011 mart., nr. 1 (58), p. 22-23.
Ediția facsimilată a manuscriselor eminesciene, coordonată de Academia Română.

POPA, George. **Conceptul de soartă la Eminescu**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 184-187.

POPA, George. **Homo pöeticus eminescianus.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 105-120.

POPA, George. **Homo poëticus eminescianus (Cum citim pe Eminescu)**. În: *Dacia literară*, An. 22, 2011 mai, nr. 3 (96), p. 32-41.

POPA, George. **Lectură paralelă**. În: *Revista română*, An. 17, 2011 sept., nr. 3 (65), p. 18.
„Somnoroase păsărele" de Mihai Eminescu şi „Wanderer Nachtlied" de Goethe.

POPA, George. **Tragicul în viziunea lui Eminescu**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 40-44.

POPESCU, Cristian Tiberiu. **Carte – educație – cultură la Eminescu**. În : *Oglinda literară* , An. 10, 2011 mart., nr. 111, p. 6705.

POPESCU, Ioan. **Mihai Eminescu despre Mihai Viteazul.** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 mart., nr. 111, p. 6697.
I.C. Petrescu, „Mihai Viteazul şi arta diplomației", Ploieşti, Editura Premier, ediția a 10-a, 2010.

PRANGATI, Constantin. **Eminescu şi romanul „Germinal"**. În: *Ateneu*, An. 48, 2011 iun., nr. 6 (502), p. 11.

PREDA, Constantin Romulus. **Eminescu şi realsemitismul**. În: *Ramuri*, 2011 febr., nr. 2(1136), p. 16.
Tudor Nedelcea, „Eminescu şi realsemitismul", Craiova, Editura Sitech, 2010.

PRUTEANU, George. **Jurnal cu Eminescu (I): 24.03.1998**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 oct., nr. 118, p. 7260.

PRUTEANU, George. **Jurnal cu Eminescu (II): 16.01.1998**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 nov., nr. 119, p. 7360.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Cabala antieminesciană – o ficțiune?** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 nov., nr. 119, p. 7373.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Dualism sau convergență?** În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 ian.-febr., nr. 1-2 (239-240), p. 55-58.
Despre dualismul eminescian.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescianism şi eminescologie (I)**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 ian., nr. 109, p. 6453, 6457.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescianism şi eminescologie (II)**. În: *Oglinda literară*, An. 10 , 2011 febr., nr. 110, p. 6556, 6557.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescianism şi eminescologie (III)**. În: *Oglinda literară*, An. 10 , 2011 mart., nr. 111, p. 6653, 6658.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Eminescianism şi eminescologie (IV): despărțirea de Eminescu?** În: *Oglinda literară*, An. 10 , 2011 apr., nr. 111, p. 6760.

ROBE, Camelia. **Adevăruri prea puțin cunoscute: Eminescu a fost otrăvit**. În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 iun., nr. 114, p. 7023-7025.
Scenariul filmului documentar dedicat lui Mihai Eminescu, prezentat în cadrul emisiunii „Mari Români" (difuzată de Televiziunea Națională).

ROŞU, Ionela. **Reveriile unui poet**. În: *Adevărul literar şi artistic*, v. 18, 2011 ian. 5, nr. 1059, p. 7.
Mihai Eminescu, „Poezii”.

SABĂU, Gelu. **Eminescu şi modernitatea politică**. În: *Cultura*, An. 5, 2011 aug. 4, nr. 30 (335), p. 8-9.

SAVITESCU, Ionel. **Editarea manuscriselor eminesciene**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 iun., nr. 6 (244), p. 23-24.
„Avatarii ale manuscriselor Eminescu”. Culegere alcătuită de Anca Silvia Bogdan şi Marin Diaconu; cuvânt înainte de Eugen Simion. Bucureşti, Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, 2009.

SÂRGHIE, Ovidiu-Ioan. **Despre (in)oportunitatea unor lecturi.** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 95-104.
Despre poemul „Luceafărul”.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi politica guvernului**. În: *Convorbiri literare*, An. 144, 2011 ian., nr. 1 (181), p. 1-9.
Despre publicistica eminesciană cu caracter politic.

STOICA, Diana. **Pentru o poetică a elementelor la Eminescu: câmpul semantic „pământ”**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 197 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Eugen Munteanu.

STOICA, Diana. **Pentru o poetică a elementelor la Eminescu: câmpul semantic „pământ”**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, [27] p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Eugen Munteanu.

STOICA, Nicoleta. **Mărturii despre Mihai Eminescu**. Ploieşti, Karta-Graphic, 2011, 58 p.: facs., il.

STOIE, Sînziana-Maria. **Criza limbajului. Autoreferenţialitate şi dedublare în poetica eminesciană**. În: *Poezia*, An. 16, 2011 toamnă, nr. 3 (57), p. 215-220.
Premiul special al revistei „Poezia“ în cadrul Colocviului Naţional Studenţesc „Mihai Eminescu” (Iaşi, mai 2011).

STUMBEA, Camelia; PORUMBARU, Irina. **Mihai Eminescu: bibliografie selectivă: 2010**. În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 233-258.

TĂNĂSESCU, Chris. **Note despre vizionarismul prozodic al lui Eminescu (II).** În: *Studii eminescologice*: vol. 13. Coord.: Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2011, p. 9-27.

TEODORU, Mihail Corneliu. **Similitudine între Francesco Petrarca şi Mihai Eminescu în problema destinului**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 200 p.
Teză de doctorat. Conducător științific, prof. univ. dr. emerit Tudor Ghideanu.

TEODORU, Mihail Corneliu. **Similitudine între Francesco Petrarca şi Mihai Eminescu în problema destinului**. Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“, 2011, 68 p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducător științific, prof. univ. dr. emerit Tudor Ghideanu.

TURTUREANU, Nicolae. **Întrebări retorice**. În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 4.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

ȚICALO, Ioan. **Pentru Eminescu, Dumnezeu nu s-a născut în exil**. În: *13 Plus*, An. 14, 2011 apr.-mai-iun., nr. 4-5-6 (152), p. 9-12.

UNGUREANU, Constantin E. **Mihai Eminescu şi Alexandru Macedonski (I).** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 iul., nr. 115, p. 7022-7023.

UNGUREANU, Constantin E. **Mihai Eminescu şi Alexandru Macedonski (II).** În: *Oglinda literară*, An. 10, 2011 aug., nr. 116, p. 7123.

UNGUREANU, Cornel. **De la Eminescu la lirismul de pasaj**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2011 iul. 27, nr. 34 (1014), p. 4.
Poezia lui Eminescu şi cea a lui Dan Laurențiu.

VASILE, Geo. **Eminescu într-o nouă versiune italiană**. În: *Luceafărul de dimineață*, 2011 ian. 12, nr. 2 (982), p. 7.
Mihai Eminescu, „Poesie / Poezii”. Antologie bilingvă româno-italiană; traducere în limba italiană de Sauro Albisani; prezentare critică şi bibliografie: Marin Mincu. Constanța, Editura Pontica, 2000.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Muzica şi artele plastice în manuscrise eminesciene, opera literară şi proza politică**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 ian.-febr., nr. 1-2 (239-240), p. 50-54.

VINTILĂ, Isabel. **Eminescu după Eminescu**. În: *Bucovina literară*, An. 22, 2011 ian.-febr., nr. 1-2 (239-240), p. 63-64.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu”, Timişoara, Editura Augusta, 2009.

VOICA, Adrian. **Remember eminescian**. În: *13 Plus*, An. 14, 2011 apr.-mai-iun., nr. 4-5-6 (152), p. 12-15.
Ioan Ţicalo, „Mihail Eminescu, poetul neamului românesc”, Câmpulung Moldovenesc, Biblioteca Mioriţa, 2009.

VOICU, Amalia. **Ambivalenţa tiparelor clasice în opera lui Mihai Eminescu** / Amalia Voicu (Drăgulănescu). Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 269 p.
Teză de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Dan Mănucă.

VOICU, Amalia. **Ambivalenţa tiparelor clasice în opera lui Mihai Eminescu** / Amalia-Florentina Voicu (Drăgulănescu). Iaşi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, 2011, 33 p.
Rezumatul tezei de doctorat. Conducător ştiinţific, prof. univ. dr. Dan Mănucă.

VRABIE, Diana. **Eminescu sau branding-ul de naţiune**. În: *Revista română*, An. 17, 2011 iun., nr. 2 (64), p. 34-35.
Adrian Dinu Rachieru, „Eminescu după Eminescu (texte şi contexte)”, Timişoara, Editura Augusta, 2009.

ZELETIN, C.D. **Eminescu**. În: *Acolada*, An. 5, 2011 ian., nr. 1 (39), p. 3.

ZUB, Alexandru. **Eminescu: secvenţă editorială**. În: *Cronica veche*, An. 1, 2011 iun., nr. 5, p. 5.
Tema anchetei: Eminescu actual/inactual.

Tipărit la
«CLUSIUM»
Cluj-Napoca, iunie 2012